

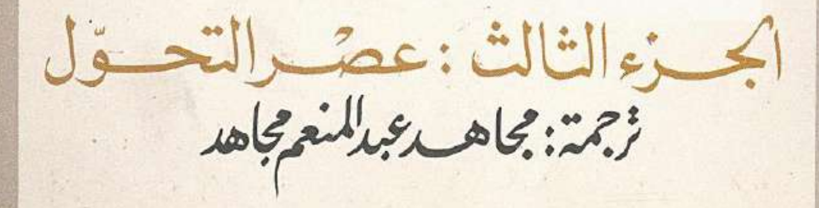


المشروع القومي للترجمة

رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الثالث : عصر التحوّل

ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد

77


mohamed khatab

المشروع القومى للترجمة

تاريخ النقد الأدبى الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الثالث

عصر التحول

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٩



تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الثالث

عصر التحول

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

A History of Modern Criticism : 1750 - 1950

By

René Wellek

Vol. III

Age of Transition

Yale University Press

New Haven And London

1965

تصدير للمجلدين الثالث والرابع

جاء المجلدان الثالث والرابع من هذا التاريخ للنقد الحديث على نحو أطول ، واستغرقا زمنا أكثر مما كنت قد ظننته أصلا على نحو احتمالى . إن الحجم الهائل للكتابة النقدية فى القرن التاسع عشر وأنموذج التوثيق اللذين أسسهما المجلدان الأولان فرضاها والمدى الزمنى الطويل لهذين المجلدين التاليين والحاجة إلى التوسع إلى قطرين جديدين هما الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا لهى تفسيرات كافية على نحو ما أعتقد لتبرير التأخير فى تنفيذ وحجم المجلدين .

ولقد أجلت النظر فى إسبانيا ، نظراً لأن النقد الإسبانى قبل ما يُسمى بجيل ١٨٩٨ يبدو إلى حد كبير انعكاسا للتطورات الفرنسية والألمانية . وإن لمحة خلفية ورائية فى القرن التاسع عشر فى المجلد الخامس آمل أن تكون كافية .

زيادة على ذلك فإنّ هناك ما يجب أن نقوله عن تعريف الهدف والأطروحة والمنهج لهذا العمل وما نقوله فإنّ جانباً منه يعيد تأكيد تصدير المجلد الأول ، وفى جانب آخر يطرح بعضا من الاعتراضات التى ثارت ضده . إننى معنى أساساً بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، أى فن الشاعرية لكل الكتابة التخيلية سواء كان هذا نظماً أو نثراً . وإننى أحاول أن أحافظ على مسار وسطى بين علم الجمال العام من جهة والتاريخ الأدبى ومجرد الرأى الأدبى من جهة أخرى . وأنا مقتنع بأنّ النظرية الأدبية لايمكن أن تنفصل عن علم الجمال وعن النقد التطبيقى بمعنى الحُكم والتحليل للأعمال الفنية المفردة . والمحاولات التى بذلها مثلا الناقد المعاصر نرثروب فراى فى « المقدمة الإشكالية » لكتابه «تشريح النقد » (١٩٥٧) لفصل النظرية (التى يسميها النقد) عن تاريخ الذوق وأن يقول إن «دراسة الأدب لايمكن أن تتأسس أبدا على أحكام القيمة» (ص ٢٠) مآلها كلها الفشل . إن النظريات الأدبية والمبادئ والمعايير لايمكن التوصل إليها فى فراغ : إن كل ناقد فى التاريخ قد طوّر نظريته فى اتصال بالأعمال الفنية العينية التى عليه أن ينتقيها ويفسّرها ويحلّلها ، وبعد كل شئ أن يحكم عليها . إنّ الآراء الأدبية ورسْم المكانة والأحكام من جانب الناقد تتدعّم وتتأكّد وتتطور بنظرياته ، والنظريات مستمدة من فحص الأعمال الفنية وفيها يجرى تصورها وتصبح عينية ومقبولة . والموضوع يشكل كلية ولايمكن لنا أن نجرّد خيوطاً مفردة دون أن نسبب دماراً لفهمها ومعناها .

وربما يكون هناك بعض الشك فيما إذا كنت قد احتفظت دائما بالنسب الحقة لعلم الجمال والنظرية والتاريخ الأدبى والنقد التطبيقى ، وعلى ما أعتقد فإن هذا ليس سؤالاً نظرياً يمكن حله قبلياً ، بل هو قرار تجريبى علينا أن نتخذه في كل حالة على حدة . وطالما أحافظ باضطراد على موضوعى العام فى العقل فإننى يجب أن أحكم القدْر من علم الجمال العام والتاريخ الأدبى وتاريخ الذوق الذى يدخل فى الحكم . إننى مقتنع بأن هذه الموضوعات سوف تدخل بشكل مختلف في العصور والأقطار والسياقات المختلفة . وهكذا فإنه فى القرن التاسع عشر نجد أن المزيد من الانتباه يجب أن يتوجه للسيرة الأدبية أكثر مما كان فى الأزمنة السابقة ، وفى أواخر القرن التاسع عشر يمكن أن يكون هناك انتباه أقل يُكَرَّس لعلم الجمال التجريدى عما كان ضرورياً ونحن نناقش الحقبة المبكّرة من القرن .

إنَّ من حق المؤلف أن يحدد لنفسه طبيعة كتابه ومداه . وأنا لاأستطيع أن أرى أن الفصل بين النظرية والنقد التطبيقى ممكن ، كما أننى لا أريد أن أكتب كتابا من نوع كتاب سنتسبرى[1] ، نظراً لأنه تعمد أن يستبعد الاهتمام بالنظرية وعلم الجمال . كما أننى لا أستطيع أن أعتقد بالاعتراض الذى يذهب إلى أن «النقد» لايشكل موضوعاً موحداً على الإطلاق . ولقد ذهب أرتيشاو فى مجلة « رومانتيش نورشنجن » العدد ٦٢ (١٩٥٦) ص ٣٨٧ – ٣٩٧ إلى أن النقد الأدبى ليس موضوعاً موحداً بسبب عدد المشكلات الممكنة وتشابك المشكلات والتنوع الشديد فى فروضه وأهدافه ونبراته . غير أن هذا التنوع (وهو هدف لايزال قائماً بالنسبة لموضوع مفرد – هو الأدب) هو بالضبط موضوع الكتاب . إن أحد الموضوعات الأساسية هو فرز التأكيدات وأشكال التناول والمناهج والهموم والاهتمامات المختلفة . لكن هذه التمايزات والأحكام والتراتبات لاتقتفى نزعة انتقائية على غرار النزعة الانتقائية فى مدرسة الإسكندرية قديماً والنزعة النسبية الفوضوية ؛ لكنها من جهة أخرى لاتتضمن إنكاراً لروح التسامح والتقمصّ الوجدانى التاريخى والدقة المتناهية . والنزعة النسبية الكاملة – كما دعا إليها بعض الدارسين – تفضى إلى النزعة الشكية ، وتفضى – أخيراً – إلى شلل الحكم .. تفضى إلى التسليم بالدواعى الخالصة لوجود النقد . وإننى أحافظ وأريد أن

(١) جورج سنتسبرى (١٨٤٥ – ١٩٣٣) : ناقد إنجليزى وبجانب هذا هو مؤرخ . وقد اشتهر بكتابه «تاريخ النقد الأدبى» الذى يقع فى ثلاثة مجلدات صدرت فى ١٩٠٠ – ١٩٠٤ (المترجم) .

أحافظ على وجهة نظر وأنا مقتنع بحقائق العقائد المتعددة وأخطاء الآخرين رغم أنني أعرف أن بعض العقائد يمكن قبولها بتحفظات شديدة في سياقات خاصة . لكن هذا اللب من الموضوعات (المشروحة في موضع آخر في كتابي مع وارن « نظرية الأدب » وفي عديد من الكتابات المتناثرة والمجموعة الآن في كتابي « مفاهيم النقد ») هي على ما آمل لاتبرز إطلاقًا أو تفرض كأنموذج متصور تصوراً قبلياً ومثبتاً . إنه يجب أن يبزغ من التاريخ تماماً كما يبزغ التاريخ نفسه بدوره وهو ما لايمكن فهمه إلا بشبكة من الأسئلة والأجوبة في العقل . والنزعة النسبية وكذلك النزعة المطلقة لاتشكلان معياري الهادي ، بل ما يشكله هو « المنظورية » التي تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة والتي تكون مقتنعة بأن هناك بالفعل موضوعاً : وجود الفيل برغم كل الآراء المختلفة لدى العميان . وكيف يمكن تبرير القول الذاهب إلى أنني أو أي مؤرخ آخر ليس شخصاً آخر من ضمن العميان يمكن أن يجيب وهو يتحسس زلومة الفيل أو جسمه أو ذيله أو قدمه وحده ؟ والإجابة الوحيدة هي بالضبط ذلك الذي يبزغ من التاريخ نفسه : كيان من العقائد والبصائر والأحكام والنظريات هي تراكم حكمة البشرية . وهكذا فإنني آمل ألا يُترك القارئ – بكل بساطة – ضائعاً وسط حشْد من الآراء ، كما أنّه لا ينظر إلى التاريخ على أنه سلسلة من أشكال الفشل وأنه محاولات محكوم عليها أن تشق طريقها إلى ذرى أشكال عظمتنا اليوم . بل بالعكس ، هذا الكتاب مكتوب بقناعة أنّ التاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ، وأن هناك وحدة عميقة من الحقيقة والفكرة ، الماضي والحاضر .

ومثل هذا الكتاب ما كان يمكن أن يُكتب بدون تشجيع ومساعدة المؤسسات والأصدقاء . وأنا أدين بشدة بالشكر لمؤسسة جوجنهايم التي مكّنتني من القيام برحلة تثقيفية إلى أوربا عام ١٩٥٧ وللمجلس الأمريكي للجمعيات التعليمية وابعثة فولبرايت والتي سمحت لي بأنْ أمضي عاما (١٩٥٩ – ١٩٦٠) أساساً في إيطاليا وانجلترا . ومؤسّستا روكفلر وبولنجن قد أتاحتا لي أنْ أتغيب عن الواجبات الأكاديمية في ١٩٦٣ – ١٩٦٤ ولقد قرأ الأصدقاء أجزاء من المخطوطة وأدلوا باقتراحات قيمة . وأنا أنوّه بعرفاني بالجميل بصفة خاصة لإديث كرن ولورى نلسون وستيفن ج . نيقولا الابن وبلانس ا . برنس الابن والسيد والسيدة ر. و . ر يدل وتوما د. شو والكسندر وولش ووليم ك . ويمسات . ولقد ساعدني نيلز ساهلين في مراجعة البروفات ، ولقد كان ديفيد هورن محرراً حريصاً . ويبدو أنه لم تعد العادة اليوم الاعتراف بالحقيقة البسيطة وهي

أن مثل هذا الكتاب كان سيصبح أمْرًا مستحيلاً بدون الرجوع الحر إلى الكتابات الكبرى ، وتأتى فى مقدمتها مكتبة جامعة ييل فى قائمة المكتبات التى ترددت عليها ، ولكن فى أوربا استخدمت الببليوجرافيا القومية فى فلورنسا وألساندرينا فى روما والمتحف البريطانى فى لندن ومكتبة البودليان ومكتبة معهد التايلويان فى أكسفورد ، وكلها تستحق توجيه الشكر إليها على كرمها .

نيوهافن ، كونيكتوت

يونيو ١٩٦٤ ر . و

مدخل إلى المجلدين الثالث والرابع

منذ ثلاثين أو أربعين سنة مضت كانت أواخر القرن التاسع عشر تبدو بشكل مُحتّم على أنها العصر الذهبي للنقد. وكان هذا حقا وخاصة في فرنسا؛ فشهرة سانت - بوف وهيبوليت تين كانت شهرة كبيرة ، أكبر من أي من النقاد الآخرين في التاريخ الكلي للأدب ، وجاءت شهرتهما متركزّة في كليتها تقريباً على النقد . ولكن في بلدان أخرى أصبح النقد انشغالاً مسبقاً رئيسياً وجنسا أدبياً مفضلا ، وكان الناقد شخصية عامة وقومية كبيرة : بلنسكي في روسيا ، دي سنجتيس في إيطاليا ، براندس في الدينمارك ، فينندزيي باليو في إسبانيا ، ماتيو أرنولد في إنجلترا . ومماله دلالته أن ألمانيا والولايات المتحدة وحدهما بدتا أنهما تنقصهما مثل هذه الشخصيات وإن كان إذا ما استرْجعنا الأمر يبدو هنري چيمز ناقدا كبيراً في الحقيقة ولا يمكن إغفال هيني ونيتشة ودلتاي كنقاد وإن كانت شهرتهم تأسست على أمور مختلفة .

وإن الدور العام الهائل للنقد في القرن التاسع عشر قد عززه وتوازى مع تطور لم يكن له مثيل من قبل من دراسة الأدب بصفة عامة ومناقشته . وعدد النقاد يعكس عدد المجلات والبيانات الأدبية ونمو الاهتمام الأكاديمي بالأدب . ودور مجلات « مجلة ادنبره » و « كوارترلي ريفيو » و «مجلة بلاكوود» في العقود الأولى من القرن التاسع عشر تضاهيها مجلات «فوتنتيل ريفيو » أو « ستردای ريفيو » في السنوات المتأخرة . ولا يكاد يوجد في فرنسا أي شئ يمكن مقارنته بدور مجلة « ريفيو دي دوموند » ، وفي إيطاليا مجلة « نوفا انتالوجيا » ، وفي أمريكا مجلة « نورث أمريكان ريفيو » ، وفي ألمانيا مجلة «جونزبون» و «بروستيش جاربوتشر» ، وفي روسيا مجلة «سوفر منك» و « أوتشفيني زابوسكي » . لقد كُتبت رسائل علمية ويمكن كتابة المزيد عن دور المجلات الكبرى في القرن التاسع عشر في تعبير الرأى العام ، وبصفة خاصة في تحديد الذوق الأدبي ومناقشة الأفكار الأدبية .

ودور الجامعات كان لايقل أهمية . والفرنسيون يتحدثون عن « الجامعات النقدية » التي جاءت بداياتها في دروس البلاغة والفصاحة التي تُعْطَى لجماهير واسعة في السوربون عقب عودة الملكية ، وكان يلقيها أبل فرنسوا فيلمان . وكان برونتيير أستاذاً

فى الايكول نورمال لعدة سنوات . وحتى سانت - بوف وتين ظهرا على منابر أكاديمية . وكان ماتيو أرنولد أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد ولمدة عشر سنوات . وأصبح دى سنجتيس أستاذاً للأدب المقارن فى جامعة نابولى فى ١٨٧٠ وكان كاردوتشي[١] أستاذاً فى بولونيا لأكثر من أربعة عقود . وفى ألمانيا انتقل الكثير من الدراسة الأدبية الجادة إلى أيدى مدرسي الجامعات . وكان نيتشه فى شبابه أستاذ الكلاسيكيات بجامعة بازل ؛ وكان دلتاى أستاذ الفلسفة طوال حياته اليافعة الطويلة (من ١٨٦٦ إلى ١٩١١) وفى الولايات المتحدة الأمريكية لم يكن هناك سوى لويل ناقدا له ارتباطاته الأكاديمية ؛ بينما ظل النقد الروسى إلى حد كبير فى أيدى الصحفيين والكتاب الأحرار .

وبطبيعة الحال لم تكن الدراسة الأكاديمية بالضرورة دراسة نقدية . فبصفة عامة شجعت بالأحرى تطور التاريخ الأدبى . والتوسّع فى التاريخ الأدبى عملياً إلى كل العصور والأمم هو إلى حد كبير من عمل القرن التاسع عشر . والتاريخ الأدبى كان قد تأسس في القرن الثامن عشر كموضوع ، لكنهُ توزّع حينئذ بين التأملات الرائعة عند هردر وجمع التراث القديم بشكل رائع عند تيرابوتشي[٢] أو توماس وورتن[٣] . ولم يوجد التاريخ الأدبى القصصى قبل الحركة الرومانسية . وكان الأخوان شلجل من مؤرخى الأدب المحدثين ، وإثرهم جاء سيسموندى[٤] وفوريل[٥] وأمبير[٦] وفيلمان قد

(١) جيوشيو كاردوتشي (١٨٢٥ - ١٩٠٧) : شاعر إيطالى أستاذ التاريخ الأدبى حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٠٦ أدخل الأوزان الكلاسيكية فى الشعر الإيطالى . يعد الشاعر القومى لإيطاليا الحديثة . له أعمال نقدية منها «القافية» (١٨٥٧) ، « الشيطان والمشكلة الشيطانية » (١٨٧٩) . (المترجم)

(٢) جيرولامو تيرا بوتشى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : باحث إيطالى له « تاريخ الأدب الإيطالى » فى ١٢ مجلداً (١٧٧٢-١٧٨٢) . (المترجم) .

(٣) توماس وورتن (١٧٢٨ - ١٧٩٠) : مؤرخ وناقد وشاعر إنجليزى عُرف بالشعر المرسل اشتهر بدراسته «ملاحظات على قصيدة الملكة الجنية » لسبنسر (١٧٥٤) . (المترجم)

(٤) جان - شارل سيسموندى (١٧٧٣ - ١٨٤٢) : مؤرخ وعالم اقتصاد سويسرى رائد نظرى فى طبيعة الأزمات الاقتصادية . له « تاريخ الجمهوريات الإيطالية فى العصر الوسيط » (١٨٠٧ - ١٨١٨) . (المترجم)

(٥) كلودفوريل (١٧٧٢ - ١٨٤٤) : باحث فرنسى أستاذ بالسوربون . له «تاريخ الشعر فى إقليم البروفنسال » . (المترجم)

(٦) جان جاك - أنطوان أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) : مؤرخ وعالم لغوى فرنسى . له «تاريخ تكوين اللغة الفرنسية » (١٨٤١) . (المترجم)

أبدعوا التاريخ الأدبى الفرنسى . فى البداية تخلّفت إيطاليا وانجلترا التى لم يكن عندها خليفة لوورتن وذلك على نحو غريب زيادة على ذلك فإن البذور التى تم غرسها فى العقود الأولى تبرعمت فى الأواخر فى الأعمال العظيمة عند جرفينوس وهوتنر وتين وبرونتيير ودى سنجتيس وبراندس وأتباعهم العديدين . ولقد زوّد التاريخ الأدبى النقد بكم هائل غير محدود من المواد والمشكلات – وهو تحدّ يتضح مما أثاره من شلل هائل .

ولا يوجد إنسان يستطيع أن ينكر الكيان الكلى الذى لايُصدّق للنقد فى العصر أو التوسع فى مطالبه وتكاثر مناهجه ومواده وتزايد مكانته . ولكن من وجهة النظر المعاصرة اليوم فإننا قد نصل إلى حكم أكثر اقتصاداً وأقل تفضيلا عن إنجازات النقد خلال سبعين عاماً موضع النظر . بل إن الإنسان ليستطيع أن يتجادل من أن النصف الثانى من القرن التاسع عشر يشكل فى بعض المجالات تدهوراً أو حتى انحرافاً فى تاريخ النقد .

فإذا نحن اعتبرنا المهمة المحورية للنقد هى تحديد ووصف طبيعة الشعر والأدب – فن الشعر والنظرية الأدبية – فإننا قد نتوصل إلى نتيجة مقلقة وهى أن أواخر القرن التاسع عشر لم تتقدم بل بالأحرى كثيراً ما تتراجع عن الإنجازات النسقية للنقاد الرومانسيين العظام . ولو تجاهلنا الإنسان المبالغ والغريب الأطوار إ . إس . دلاس فإنه لم توجد أى نظرية شعرية فى انجلترا يمكن أن تزعم أنها جديدة وأنها متماسكة بشكل نسقى . وحتى فى ألمانيا مقرّ النظريات الرومانسية لم يكْتب إلاّ القليل بعد كتاب فيشر « علم الجمال » الانتقائى ؛ وهذا القليل لايتجاوز أن يكون إعادة ترديد مذهب جوته وشيلر ، همبولت وهيجل ، إذا استبعدنا نيتشه الشاب الأصيل للغاية وإن كان من الصعب ملاحظته والمشروع الجديد الأساسى فى العصر تلاحق فيه بصفة خاصة فى فرنسا تين وإنكن وبرونتيير وزولا ، ولكن فى ألمانيا أيضا تعاقب فيه دلتاى وقلهلم شرر ؛ وفى روسيا تعاقب الكسندر فسلوفسكى – وكانت هذه هى المحاولة لتأسيس علم فن الشعر على أساس التماثل مع العلوم الطبيعية . وأنا أعتقد أننا قد نتفق اليوم أن هذا المشروع قد فشل فشلاً ذريعاً . وعلم جمال الواقعية الطبيعية المرتبط بهذه المسألة – مهما يكن تبريره التاريخى باعتباره سلاحاً مضاداً للرومانسية وللمعضلات الموجودة – لابد أن يبدو اليوم غير سديد بالمرة كعلم جمال ، على الأقل على هذا الجانب من الستار الحديدى . وقد أفضى هذا إلى تشوش الحياة والفن وإنكار التبجيل وسوء فهم

طبيعة الفن كصناعة وكإبداع لعالم الرموز . والنزعة التاريخية – وهى الانجاز العظيم . الآخر للقرن التاسع عشر – التى وسّعت توسيعاً شديداً الآفاق فى الزمان والمكان وزادت من الإحساس بتنوع الفن وأشكاله ، لها أيضاً تأثيراتها العكسية على النقد : لقد أفضى إلى نسبية مخيفة وفوضى فى القيم التى أصبحت أكثر اتضاحاً مع تقدم القـرن .

ولم تكن الذاتية الخالصة أو « الانطباعية » فى النقد إلاّ الوجه العكسى للعملة نفسها . « إنّ مغامرات النفس التى وسّعت الروائع » ليست إلاّ صيغة أخرى لفقدان الإحساس بالقيم والنزعة النسبية والفوضى . والمكانة المحددة تماماً لحركة الفن للفن – التى كانت قيمة كرد فعل ضد نزعة ضيق الأفق المادية الفجة والنزعة التعليمية الفجة – أفضت أيضاً إلى نتائج متدهورة إنسانياً حيث تنازلت عن كل مطلب خاص بالدلالة الاجتماعية والفلسفية للفن . كما أننا لانستطيع أن ننكر ضيق الأفق للكلاسيكية الفرنسية الجديدة عند ديزيريه نيسار وبرونتيير أو المحدوديّات الفيكتورية فى «الثقافة» التى دعا إليها أرنولد أو الإحكام الشديد للنزعة الخلقية عند الروائى الروسى تولستوى .

. ولا يبدو أننا نندفع فى التعميم عن النقد فى القرن التاسع عشر إذا قلنا إنه فقد إحْكام قبضته على وحدة المحتوى والشكل : وإنه توجّه إمّا إلى تطرفات النزعة التعليمية أو إلى تطرفات النزعة الشكلية الخاصة بنظرية الفن للفن . أو – إذا نوّعنا هذه الثنائية – إلى تطرفات طلب البصيرة الصوفية فيما هو فائق للطبيعة فى جانب الفن أو ردّه إلى مجرد الأداء الفنى ، إلى لعبة أو إلى حرفة . وإد جار آلان بو الناقد الأمريكى الذى ربط كلا النظريتين صور المأزق فى القرن فى فترة مبكرة . والشاعر الفرنسى مالارمه الذى حلم « بعلم جمال سلبى للصمت » وحلم بكتاب مفرد ينسخ كل الكتب الأخرى واجه هذا على أعتاب القرن العشرين . بل إننا حتى نتجادل حول كاتب مثل الناقد الفرنسى سانت – بوف الأنيق والمقتدر – المتسع الأفق والمثقف والحساس – قدقاد النقد بعيداً إلى فن السيرة ، بل وحتى أحياناً إلى رواية النوادر والحكايات والمتاجرة بالقيل والقيل .

ولكن إذا تتطلّعنا إلى هذا الاتهام علينا أن نندهش بشكل أقصى بما فيه من جور أو على الأقل عدم صوابيته. إن القرن التاسع عشر بجهوده المتنوعة فى كل الاتجاهات

هو بالضبط الذى يقدم لنا بالأحرى معْملاً من النقد ،مع مناقشة هائلة لاتنقطع ، فيها كل وضع ممكن يتم دفعه إلى أقصاه . ويمكننا أن نلاحظ (وأحيانا الارتداد إلى العبث) شغل معظم كل النظريات التى لاتزال لدينا نزعة التعالم والنزعة التاريخية والواقعية والطبيعية والتعليمية والجمالية الخالصة والرمزية إلخ . ولكن الأكثر أهمية من مناقشة هذه المسائل بزوغ شخصيات نقدية لامجرد شخوص ولكن شخصيات لها تناقضاتها ولها نماذجها من التوترات ولها انتصاراتها ولها هزائمها . وهذا هو السبب الذى يجعل تاريخاً للنقد لايقدر أن يكون مجرد تاريخ للأفكار فى الفراغ ، مجرد تتبع للمفاهيم والحجج . ولحسن الحظ فإنّ المفاهيم والحجج والمذاهب تأتى حية فى عمل ناقد كبير فى تشخيص لايتكرر فى أى موضوع آخر وهو عمل فريد ومن ثم فإنّه يُقَيِّم الشخصية والإنسان .

ومن بين هؤلاء النقاد قلة شيّدت – كما هو الواقع بالفعل – جسراً بين أوائل القرن التاسع عشر وعصرنا والذين احتفظوا بماهية التراث العظيم ونقلوه لنا . ولقد كانوا – على نحو ما آمل أن أظهره – أعظم نقاد العصر : تين وبودليرفى فرنسا ؛ دى سنجتيس فى إيطاليا ؛ نيتشة ودلتاى فى ألمانيا ؛ هنرى چيمز فى الولايات المتحدة الأمريكية . وهؤلاء النقاد يمكن فهمهم على أحسن وجه فى إطار استمرارية لاتزال واضحة لدى شخصيات فى حقبة مبكرة مثل بلنسكى أو هابى أو كارلايل أو إمرسون . وتين هو أساساً هيجلى النزعة ؛ وبودلير لخّص الموضوعات الدالة المتكررة للرومانسيين الألمان التى تسرّبت إليه بعدة طرق عبر كارلايل وبويل وحتى كولردج (بطريق غير مباشر) ؛ ودى سنجتيس هو مثل دلتاى فى الخط المباشر المنحدر من الأخوين شلجل وهيبّل . وقد تغذّى نيتشه من شوبنهور وفقهاء اللغة الكلاسيكيين الرومانسيين . وتشبعَ هنرى چيمز بإحساس يكاد يحْمل طابعاً كلياً من جوته بأصالة الفن . وهؤلاء النقاد مهدوا الطريق لتولّد جاء فى القرن العشرين مع الفيلسوف الإيطالى كروتشه والشاعر والناقد الفرنسى فاليرى والشاعر والناقد ت . اس . اليوت وعديد من الآخرين . ولقد رجع كروتشه إلى دى سنجتيس ، بل وأبعد من ذلك إلى الألمان . وفاليرى يعرف الشاعر الفرنسى مالارمه والأديب الأمريكى إدجار آلان بو . وحَط إليوت على المصادر الفرنسية وعلى كولردج . ولكن مهما تكن وسائل الاتصال الدقيقة والقنوات مع الماضى فإن هناك شيئاً أعيد بناؤه فى القرن العشرين مما تشتّت فى القرن التاسع عشر : إحساس بوحدة المحتوى والشكل ، التقاط لطبيعة الفن .

وهناك ملمح من النقد فى القرن التاسع عشر علينا ألاّ نقلّل من شأنه : القومية. وواضح أن النقد ليس شغل أمّة مفردة واحدة : فالأفكار تتجول وتهاجر وتهبّ وتحملها رياح العقيدة . ويستحيل أن نفكر فى تاريخ النقد الفرنسى أو الإنجليزى أو الألمانى معزولاً . زيادة على ذلك فإن أشكال التراث اللغوية والقوميات المحلية ساهمت إسهاماً هاماً فى نمو النقد . والتنوع الهائل لأشكال التراث القومية وبزوغ النقد فى أمم لاتكاد تكون قد ساهمت بنصيب من قبل فى الجدل النقدى - فى الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا والدول السلافية الأخرى وأسبانيا ودول اسكنديناقيا - هى الجانب المتألق فى الموضوع . ولكن هناك أيضا جانب مظلم فى القومية الأدبية ، وليس هذا قائماً فحسب فى المبالغات الواضحة بالمطالب القومية والمجادلات المستفيضة والمتكررة عن نفس مشكلات القومية فى الأدب ، بل أيضا فى تجزيئ النقد . وعلينا أن ندخل فى الحسبان الإحساس المتناقض على نحو يدعو للدهشة بالجماعة (حتى بالمقارنة مع العصر الرومانسى) بين الأمم الأوربية فى أواخر القرن التاسع عشر وتزايد الاختلافات بين تطوراتها . ففرنسا وانجلترا لهما تبادلهما الحى ، والولايات المتحدة الأمريكية حرّرت نفسها على نحو طبيعى بيطء من الهيمنة البريطانية ، وجاء هذا - فى جانب منه - بمساعدة من الفرنسيين . غير أن ألمانيا التى قادت التأمل الجمالى فى أوائل القرن التاسع عشر انحرفت إلى عزلة غريبة ولم يحدث إلا مع روح منعزلة مثل نيتشة أنّه استطاع أن يتغلّب على هذا بجهد فردى . إن مشكلات النزعة الجرمانية القومية استغرقت إيطاليا حتى فى النقد ، وووجهت روسيا بمسائل محلية خاصة جداً تسرّبت كلية إلى كل المجادلات الأدبية ورغم أن المشكلات المحورية للنقد خالدة وأن أعظم النقاد يرتفعون فوق أفقهم المحلى إلاّ أن النقد قد كبُت فى سياق تاريخى ، وفى الغالب مع جمهور معين فأُخِذَ فى الحسبان ، وبموقف اجتماعى مؤقت . وعلينا ألا نرده إلى مرآة لذلك الموقف . فعلينا أن نبين كيف أن النقد يتجاوز هذا فى كل مكان ويرتفع إلى المسائل التى حدث حولها جدال منذ أرسطو ولاتزال تُنَاقَش اليوم فى الظروف الاجتماعية والسياسية المختلفة تماماً ومع هذا لانستطيع أن نتجاهل الوسط والأشخاص والأمم إذا أريد لتاريخنا أن يكتسى لحمًا ودماً وألاّ يظل مجرد تلاعب أفكار على نحو برّاق . إن السيرورة المصطبغة بالقومية أمر لايمكن تجنبه . وعلينا أن نناقش فرنسا أولا باعتبارها أهم بلد فى تطور النقد الغربى فى عصرنا .

(١)

النقد الفرنسى قبل عام ١٨٥٠

ماتت الكلاسيكية الجديدة المتحجرة ببطء فى فرنسا ، والرومانسية الانفعالية التى حلت محلها لم يكن لديها إلا القليل لتقدمه للنقد فيما عدا معيار الوجدان والتحرر من القواعد . ولكن حتى قبل عصر عودة الملكية (١٨١٢) كانت هناك أفكار جديدة تتحرك فى كل مكان . لقد كان هناك توالد فجائى لأضرب مختلفة من النقد : لا قفزاً للأمام فى اتجاه واحد ، بل فى الأغلب تحليق إلى كل أنحاء العالم الثقافى . والرجل الذى حدث أن ارتفع من السديم الفوضوى وهو سانت - بوف يتقلّد آثار صراعات شبابه . وسوف نفهمه على نحو أفضل إذا عرفنا أسلافه ومعاصريه المباشرين . لكنهم يستحقون الانتباه أيضا لذواتهم : لقد وضعوا أسس التاريخ الأدبى الفرنسى وصاغوا نظرية رمزية للشعر ، وطالبوا بأدب يكون فى خدمة الإنسانية وبدأوا حركة الفن للفن .

لقد ورثت فرنسا تراثاً عظيماً من التدوين التاريخى الثقافى من القرن الثامن عشر . فإذا انتقلنا إلى الأدب وجدنا أن التراث تلخّص فى عبارة شهيرة قال بها دى بونالد[1]-: « الفن هو تعبير عن المجتمع »[2] . وفى فترة مبكرة فى عام ١٨٠٠ رسمت السيدة دى ستال فى كتابها « عن الأدب » خطة غامضة بالأحرى لتاريخ للأدب يتجدد بالمجتمع . وتأثير الآداب على المجتمع جرى فحصه آنذاك بطريقة عينية أكثر على يد بروسبر دى بارانت[3] (١٧٨٢ - ١٨٦٦) فى كتابه « عن الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر » (١٨٠٩) وبارانت الذى يعرف السيدة دى ستال لكنه كان مسئولاً حكومياً نابوليونيا فى فترة تأليف كتابه حاول أن يطرح الجدل حول أسباب الثورة من منظور جديد . وهو يأسى للتطرف المدمر لدى الفلاسفة وهو يتجادل من وجهة نظر كانتية غامضة ضد أسس الفلسفة الحية ؛ لكنه رأى أن الثورة لم يتسبب فيها فولتير

(١) لويس دى بونالد (١٧٥٤ - ١٨٤٠) : فيلسوف سياسى محافظ فى عهد عودة الملكية وقد دافع عن التاج ضد الثورة . له « نظرية القوة السياسية والدينية فى المجتمع المدنى » (١٧٩٦) . (المترجم)

(٢) فى « التشريع البدائى » (باريس ، ١٨٥٩) المجلد الثانى ص ٢٢٣ (كان قد نشر أصلا فى مجلة مركوردى فرانس ، ١٨٠٢) وفى مقال « عن الأسلوب والأدب » (١٨٠٦) فى « أمشاج أدبية وسياسية وفلسفية » (الطبعة الثالثة باريس ، ١٨٥٢) ص ١٦٩ - ٢٠٦ طوّر دى بونالد الفكرة بشكل هام فى التوازى مع ما قاله بوموند «الأسلوب هو الإنسان» فيقول : « الأسلوب هو تعبير عن الإنسان » ويترتب على هذا أن الأدب بالنسبة للمجتمع بمثابة الأسلوب بالنسبة للإنسان وأن الإنسان يستطيع أن يعرف الأدب بأنه «أسلوب المجتمع» . وكل مجتمع له أسلوبه كما أن لكل شعب لغته . ويحدّد دى بونالد «المجتمع على « شكل الدستور السياسى والدينى » .

(٣) مؤرخ وناقد أدبى ودبلوماسى . له « تاريخ دوقات آل بوربون » (١٨٢٤ - ١٨٢٦) . (المترجم)

أو روسّو ، وأن الكتابات الفرنسية فى القرن الثامن عشر كانت بالأحرى « أعراضاً على المرض العام » . وأصبح رجال الأدب المتحدثين الرسميين باسم الاستياء والقلق اللذين سببهما الطغيان ونزعة الغموض فى « النظام القديم » . وكانت فلسفة القرن الثامن عشر « روحا عامة للأمة والتى نلقاها مرة أخرى عند الكتّاب » . وإذا جاز لنا القول فإنّ كتبهم لم تكن « فحسب متأثرة بالجمهور ؛ بل كانت قد كتبت كما لو كان الجمهور هو الذى أملاها »[4] . وفى تصدير أضيف عام ١٨٢٤ وجد بارانت صياغة رائعة وهى أن الأدب فى القرن الثامن عشر « قد أصبح لسان حال الرأى العام ، أصبح عنصراً فى الدستور السياسى . وفى غيبة المؤسسات النظامية طرح الأدب مؤسسة نظامية »[5] . لكن هذه البصيرة فى دور الأدب كمؤسسة اجتماعية لم يبق منها إلا مناقشة فى أطروحة ولم تولّد تاريخاً حقيقيا حيّا . وفى كيان الكتاب يقوم بارانت بعملية مسح للكتّاب الأساسيين وهو يشخص كل واحد مهم فى أُطُر عامة فضفاضة ويتبين الإنسان تعاطفاته من المديح الشديد لمونتسكيو والتقدير الفاتر لفولتير وروسّو والجفاء المقتضب لديدرو . وبارانت وهو يعلّق على النقد أظهر معرفته الدقيقة بالمعتقد الجديد : لقد رفض نظرية المحاكاة ومفهوم اللغة على أنها نسق من العلامات الثابتة والتفرقة بين الفكر والأسلوب . وهو يوبخ الناقد الفرنسى لاهارب بسبب جهله « بظروف » المؤلفين[6] . ولكنه من ناحية النغمة والأسلوب لايوجد شئ سبق كتاب بارانت التالى « تاريخ دوقات آل بوربون » وهو التجاء إلى العصور الوسطى المتأخرة التى أعادت إنتاج نصوص التواريخ التى كتبها فراوسارت[7] وكومينز[8] على نحو حرفى فى غالبيته لإحداث تأثير قصصى وتصويرى بدون تحليل وبدون « أيديولوجيا » صريحة وهذا يشكل الاهتمام الرئيسى فى الكتاب عن القرن الثامن عشر .

(٤) الطبعة الرابعة ، ١٨٢٤ ، ص ٣٨ ؛ ص ٢١٤ ، ص ٢١٥

(٥) المصدر السابق ، ص ٥

(٦) المصدر السابق ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٤ ، ص ٢٨٢

(٧) جان فراوسارت (١٣٣٣ – حوالى ١٤٠٤) : مؤرخ وشاعر فرنسى سكرتير الملكة فيليبا ملكة انجلترا ١٣٦١ – ١٣٦٩ (المترجم) .

(٨) فيليب دى كومينز (حوالى ١٤٤٧ – ١٥١١) : سياسى ومؤرخ فرنسى . له « ذكريات » الذى صدر بعد وفاته عام ١٥٢٤ (المترجم) .

لقد طرح فرنسوا جيزو[٩] (١٧٨٧ - ١٨٧٤) أيضا على نحو عينى تأثير المجتمع على الأدب . لقد بدأ جيزو بالدراسات الأدبية : تقارير عن الدراسات الألمانية ، حياة وأزمان كورنى (١٨١٣) مع التأكيد على الأزمنة[١٠] ، وتصدير تنقيح ترجمة لوكور نيير لشكسبير (١٨٢١) . وفى هذا التصدير يؤكد أن « الأدب لايستطيع أن يهرب من ثورات العقل الإنسانى ؛ بل بالأحرى إنه مضطر إلى أن يتابعه فى تقدمه » . « والنسق الكلاسيكى قد تولّد من حياة وعادات عصره وذلك العصر قد ولّى » . وفى فرنسا انفصلت الأجناس الأدبية بحدة مع نشوء نظام الطبقات الصارم ؛ وفى انجلترا « ملجأ العادات والحريات الألمانية » بقى حيًا تشوش الأجناس الأدبية من العصور الوسطى . والدراما الجديدة ستكون « متّسقة وحرة ، ولكن ليس بدون مبادئ وقوانين »[١١] . وواضح أنّها ستتبع مثال الملكية الدستورية ، التوازن المناسب بين الطغيان والفوضى والذى دافع عنه جيزو طوال حياته كسياسى وكمؤرخ للحضارة .

وبالنسبة للسيدة دى ستال وبارانت وجيزو وستندال وحتى هوجو فى تصديره لسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) فإن المفهوم العام للتاريخ هو خطاطية للتقدم والاصطباغ بصبغة الكمال داخل تناول علمى وصارم للحالات السيكولوجية . وهذه الفكرة أرهصت بالمفاهيم اللاحقة الجبرية والوضعية والاجتماعية للتطور التاريخى الذى يجب تمييزه بحدة عن النزعة التاريخية الجديدة المجلوبة من ألمانيا . إن النزعة التاريخية الألمانية تضم بصيرة بالفردية والتراث القومى والفكرة مع مثال التسامح الكلى ومفهوم للتطور كتدفق حر مستمر ونمو عضوى بطىء . لقد كانت التاريخية الألمانية تهتم بالمجتمع بشكل أقل عن العقل القومى وبشكل أقل عن التفسير العلىّ أو

(٩) فرانسوا - بيير - جيلوم جيزو مؤرخ وسياسى فرنسى . أستاذ بجامعة باريس ١٨٣٠ ووزير الداخلية ١٨٣٠ ووزير التربية ١٨٣٢ - ١٨٣٧ ووزير الخارجية ١٨٤٠ - ١٨٤٧ ورئيس الوزراء ١٨٤٧ - ١٨٤٨ له « تاريخ الحضارة فى أوربا » (١٨٢٨) . (المترجم) .

(١٠) كتب جيزو عدة مقالات لمجلة «بابليست» ولقد امتدح أوجست فلهلم شلجل بسبب معرفته بالقديم ومفهوم القدر (٢٩ أغسطس ١٨٠٨) وبالنسبة للتفاصيل انظر شارل هـ . لوتاس : « شباب جيزو » (باريس ، ١٩٣٦) ص ٢٣٢ ٢٢٣ ، «حياة الشعراء الفرنسيين فى قرن لويس الرابع عشر» (باريس ، ١٨١٢ وقد أعاد جيزو إصداره باسم «كورنى وعصره» ، باريس ، ١٨٥٢) .

(١١) « دراسات عن شكسبير » فى « الأعمال الكاملة لشكسبير ترجمة السيد جيزو » (طبعة جديدة ، ١٨٦٠) المجلد الأول ، ص ١ ؛ ص ١٢٧ ، ص ٥٩ ، ص ١٢٨

تهتم بالقوانين العامة بشكل أقل عن تتبع أشكال التراث الحية لأصولها في الماضي السحيق المعتم . وسيرورة جلب هذه الأفكار إلى فرنسا لا تزال غامضة في تفاصيلها . وكما رأينا فإن السيدة دي ستال نفسها لا يمكن وصفها على أنها قد تحولت إلى المذاهب الألمانية . زيادة على ذلك فإن دائرتها هي الدائرة المتوسطة الحاسمة . ولقد وُجدت ترجمات التواريخ الأدبية الألمانية – مجلّد بوترفيك عن الأدب الأسباني مع مقدمة بقلم فيليب البرت ستابفر في ١٨١٢ ، وترجمة « المحاضرات الدرامية » لأوجست فلهلم شلجل في ترجمة قامت بها ابنة عم السيدة دي ستال وهي السيدة نكر دي سوسور في ١٨١٤ ؛ وترجمة «تاريخ الأدب القديم والحديث» لفريدريك شلجل في عام ١٨٢٩ – وكلها كانت كتباً واسعة الشهرة[١٢] . ولكن لقد كان التمثيل العام للأفكار المحورية للتاريخية الألمانية هو بالأحرى الذي شكل الاختلاف فهذه الأفكار جاءت أيضا من عدة مصادر ليست مهمة على نحو مباشر بالأدب من التدوين التاريخي السياسي والتأمل الجمالي والعلوم الجديدة الخاصة بفقه اللغة المقارن والدين . وعلى أي حال فإن هذه الدروب كانت متنوعة حتى أن الأمر يبدو بالنسبة لأغراضنا على أنه لم يلاحظ سوى النتائج من أجل التاريخ الأدبي والنقد .

وأول تاريخ أدبي فرنسي مشبع بالروح الجديدة هو « عن الأدب في العصر الوسيط في أوربا » (أربعة مجلدات ، ١٨٣١) من تأليف تشارل ليونار سيموند دي سيسموندي (١٧٧٣ – ١٨٤٢) وسيسموندي وهو من جنيف اكتسب اسما إيطاليا ، ولا يزال معروفاً تماماً على أنه عالم اقتصاد ومؤرخ للجمهوريات الإيطالية في العصر الوسيط . وله ميزة – لاشك فيها – أنه أول مؤرخ أدبي حديث في فرنسا .وسيسموندي قد عرف السيدة دي ستال ؛ ولقد سافر معها إلى إيطاليا (١٨٠٤ – ١٨٠٥) وفيينا (١٨٠٩) عندما سمع عن أوجست فلهلم شلجل يلقي « المحاضرات الدرامية » . ولم يعبأ بشلجل كشخص ، لكنه استمع لأفكاره بشيء من الشك . ولقد قرأ بترفك الذي أصبح « تاريخه » المؤلَّف من عدة مجلدات المصدر الأول – وخاصة في القطاعات

(١٢) فريدريك شلجل « تاريخ الأدب القديم والحديث » ظهرت عام ١٨٢٩ ترجمة وليم دوكت (١٨٠٤ – ١٨٦٢) وكان المترجم تلميذ بلانش في كلية البربون وأخوه رئيس تحرير « كرونيك دي باريس » . انظر : م . ريجارد : «بلانش» المجلد الأول ، ص ٢٣ ، ص ٢٩ ، ص ١٧٦ ، ص ١٩٣ – ٢٢٠ عن مارسل فرانسون «ملاحظة لها طابع بلزاك : وليم دوكيت » في « المأثبة » المجلد ١٢ (١٩٥٩) ص ١٠٢

الأسبانية والبرتغالية – لكتابه هو[١٣] . و«الأدب فى العصور الوسطى فى أوربا» هو أول محاولة لتناول أدب العصور الوسطى ككل شامل . والكتاب قد بدأ بالعرب ، وهو يقوم بعملية مسح لأدب مصطبغ بطابع الشعراء الجوالين الذى استخدموا لغة رومانسية سادت فى إقليم البروفنسال فى جنوبى شرقى فرنسا . والكتاب تناول أيضا الأدب الفرنسى القديم والأدب الإيطالى – وقد تناول الكتاب الأدب الإيطالى من أصوله الأولى حتى الفييرى ؛ وتناول الأدب الأسبانى حتى القرن الثامن عشر ؛ وانتهى بالأدب البرتغالى . وهناك مجلدات أخرى عن آداب شمال أوربا – الأدب الانجليزى والأدب الألمانى مع ملاحظات عن الآداب الهولندية والدنماركية والسويدية حتى السلافية[١٤] – كان كل هذا مشروعاً لكن ظلّ بلا كتابة لأسباب ليس من الصعب تخمينها : فسيسموندى تنقصه الكفاية اللغوية ، واهتماماته تحولت عن الأدب . والكتاب الذى عنوانه « أدب الجنوب » مستمد من السيدة دى ستال التى عقدت مقارنة رئيسية بين أدب الجنوب وأدب الشمال ؛ ولكن سيسموندى ليس على غرارها لايستفيد من المناخ . وبدلاً من هذا دعا البرنامج إلى دراسة « التأثير المتبادل للتاريخ السياسى والدينى للناس على أدبهم وتأثير أدبهم على شخصيتهم»[١٥] . والكتاب –من الناحية العملية– يعرض أساساً الأطروحة (الرومانسية) الألمانية . وآداب الجنوب هى آداب رومانسية ومن بينها يشكل الفرنسيون الاستثناء الوحيد : ففرنسا وحدها « أعادت إنتاج الأدب الكلاسيكى لليونانيين والرومان » والأدب الفرنسى بعد العصور الوسطى مستمد هكذا من (تاريخ) سيسموندى ، لأنه ينقطع عما يتصوره على أنه وحدة العالم الرومانسى للعصور الوسطى . لقد ظلّ « فى الوراء تماماً بالنسبة للحساسية والحماسة والدفء والعمق وحقيقة المشاعر » . إنه ينحرف عن التراث الرومانى « الأصيل » للحب والفروسية والدين »[١٦] .

(١٣) بالنسبة لسيسموندى عن اوجست فلهلم شلجل «رسائل بعث بها دى سيسموندى دى بونستن إلى الكونتيسة دالبانى » بإشراف اس . ر . تيلاند بير (باريس ، ١٨٦٣) ص ١٦٨ ، ص ٢٧٨ ؛ بنيامين تونستانت . «صحيفة حميمية» فى الأعمال الكاملة ، طبعة البلياد ص ٢١٠ وعن بوترفيك انظر : بلجرينى ، ص ٩٢ ومابعدها سيسموندى يعترف بحرية بما يدين به . انظر الأدب فى العصور الوسطى ، المجلد الأول ، ص ١٣ فى الهامش .

(١٤) « عن الأدب فى العصر الوسيط فى أوربا » ، أربعة مجلدات ، باريس ، ١٨١٣ ؛ المجلد الأول ، ص ٣ من المقدمة ص ١٠ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٦٠ – ٢٦١ ، ص ٥٦٢

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢ من الغلافة .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ص ٥٥٧ ؛ المجلد الأول ، ص ٣٤٣ ، المجلد الرابع ، ص ٥٥٧

ومعرفة سيسموندى غالباً ما كانت من الطبقة الثانية ليست أصيلة بل مجلوبة ودفاعية ، ومنهجه غالباً ما يكون وصفياً وتجميعيا بشكل خاص ؛ وذوقه رومانسى الغاية . وهو كناقد لايكون فى أحسن حالاته أساساً إلا فى مناقشة الأدب الإيطالى لأنه يعرف ويحب الشعراء وهو يرجع إلى تراث التاريخ الأدبى الواسع (تيرابوسكي[١٧] ، وأندريه وجنيجوينيه[١٨]) ويجرى النظر إلى دانتى فى الإطار الرومانسى» : باعتباره مؤلف (الجحيم) ومصور فاريناتا وأوجولينو . و (الفردوس) يجرى التنديد بها باعتبارها لاهوتا مكتوباً وفيه قواف أو سجع . وينال أريوستو الثناء فى معظمه فى إطار الإعلاء من شأن نظرية الفن للفن : « الغرضية بدون غرض(١٩) تتفق مع ماهية الشعر والذى يجب ألا يكون وسيلة، بل هو علة غرضه» . وتاسو- فى عقل سيسموندى - هو أعظم كل الشعراء المحدثين ، لأنه يجمع بين الرومانسى والكلاسيكى : إنه يعرف كيف يكون كلاسيكياً فى الإجمال ، فى النظم ، وهو رومانسى فى تصوير العادات والمواقف ويجرى تصور قصيدته بروح القديم ولكن يجرى تنفيذها بروح العصور الوسطى . وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة أن سيسموندى الذى يحب أريستو يستمتع أيضاً بمتاستاسيو[٢٠] وأنه وهو الليبرالى الشديد يعجب بالفييرى الذى دافع عنه ضد القيود التى رسمها أوجست فلهلم شلجل[٢١] . والفصول الأسبانية مقارنة بالفصول الإيطالية تظهر اعتمادها على بوترفك ومناقشة سرفانتس تقدم لأول مرة فى الفرنسية النظرة الرومانسية الألمانية لرواية سرفانتس «دون كيشوت» على أنها سوداوية وأنها كتاب تراجيدى . غير أن بوترفيك لايستطيع أن يتفق مع مديح شلجل المبالغ فيه لكالدرون . ويقول سيسموندى إن الأدب الأسبانى قد تشوه من جراء التأثير

(١٧) جيرولامو تيرابوسكى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : باحث إيطالى له « تاريخ الأدب الإيطالى» فى ثلاث مجلدات ١٧٧٢ - ١٧٨٢ (المترجم) .

(١٨) بيير - لويس جينجو ينيه (١٧٤٨ - ١٨١٦) : ناقد من المدرسية القطعية . له «تاريخ الأدب الإيطالى» فى تسع مجلدات ١٨١١ - ١٨١٩ (المترجم) .

(١٩) الغرضية بدون غرض تعبير مستمد من الفيلسوف الألمانى إمانويل كانت فى كتابه «نقد ملكة الحكم» تفسيراً للجمال فمثلاً الزهرة تبدو أوراقها منتظمة وكأنها تحقق غرضا فإذا بحثنا عن هذا الغرض لم نجد شيئا ، إذن هناك غرضية بدون غرض (المترجم) .

(٢٠) بييترو متاستاسيو (١٦٩٨ - ١٧٨٢) : شاعر إيطالى وكاتب مسرحيات ميلو درامية (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٩ ؛ المجلد الأول ، ص ٣٦١ ، ص ٣٨٢ وما بعدها ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ ، ص ٤٣٤ وما بعدها .

السيئ لمحاكم التفتيش ، وانحرف كالدرون انحرافاً شديداً عن معيار الاحتمالية ليكون مستساغا لذوق سيسموندى المحافظ أساسا[22] . وعلى أى حال فإن سيسموندى – نظرياً – يردّد دائما الجدل التاريخى القائل إن كل أمة لها نوعها الخاص من الأدب مع قواعده الخاصة وخاصة في الدراما وأن الوحدات الثلاث المستمدة من « بحث غامض الغاية لأرسطو» لا يمكن ولم يكن على الإطلاق صالحاً للأنساق الدرامية الأخرى»[23]. ووجهة نظر سيسموندى لاتزال غامضة : إن الإنسان ليشعر أنه اعتنق نظرية لا يؤمن بها تماماً بل إنها تأتى مقابل أذواقه المحافظة الخاصة . ويمكن لستندال أن يسأل ما إذا كان سيسموندى محاصر بنسقين متضادين « هل يعجب براسين أم بشكسبير ؟ ووسط أشكال الحيرة هذه لايقول لنا أين يكمن قلبه ، ربما هو ليس منحازاً لأى حزب »[24] . ومع هذا فى فرنسا ، فى عصر الكتاب ، فُهم الكتاب وهوجم باعتباره بياناً رومانسياً ، باعتباره جزءاً من الغزو الألمانى والإحياء للعصور الوسطى[25] .



إنّ الأساس البحثى الدراسى من أجل تاريخ للأدب فى العصور الوسطى قد أرساه رجلان : كلود فوريل (١٧٧٢ – ١٨٤٤) وتلميذه جان – جاك أمبير (١٨٠٠ – ١٨٦٤) . يعد فاريل شخصية أسطورية فى معظمها : وهو لايكاد يكون قد نشر شيئا إبان حياته من شأنه أن يبرر شهرته الهائلة . إن علاقاته بالسيدة دى ستال وماتسونى والإكثرىّ بُعْداً الأخوين شلجل قد وضعوه فى مفترق طرق التأثيرات الثقافية . وترجمته للأغانى الشعبية اليونانية الحديثة «أغنيات شعبية لليونان الحديثة » (مجلدان ، ١٨٢٠) لم تكن فحسب إسهاماً جميلاً فى قضية الاستقلال اليونانى ، لكنه بتصديره كان إعلانا بعقيدة الشعر الشعبى الكلّى . وكما هو الحال مع هردر فإن الشعر الشعبى والاصطناعى متعارضان تعارضا حادا . إن الشعر الشعبى هو « التعبير المباشر

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٠ وما بعدها ؛ المجلد الرابع ، ص ١٠٥ وما بعدها .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩٩ ؛ ص ٤٧٠ – ٤٧١

(٢٤) ستندال : «روما ونابلى وفلورنسا» بإشراف دنيال مور (باريس ، ١٩١٩) المجلد التالى ، ص ٣٦

(٢٥) انظر اموتدا جلى وبيير مارتينو« جدل رومانسى فى فرنسا : ١٨١٣ – ١٨٣٠ » المجلد الأول ، ١٨١٣ – ١٨٢١ (باريس ١٩٣٣) ص ٤٣ وما بعدها .

والحقيقى عن الطابع والعقل القوميين » والذى يوجد « فى الشعب نفسه وفى كل الحياة الكلية للشعب » . والشعر اليونانى هو « فى الوقت نفسه التاريخ القومى الأصيل لليونان الحديثة وأصدق صورة لعادات سكانه » . ورغم أن فوريل يقرر بأن أى أغنية من الأغنيات التى طبعها وترجمها يمكن ردها إلى ما قبل عام ١٦٠٠ فإنه يفترض أن هذه الأغنيات هى «استمرار ، تغاير ، تنويع بطىء وتدريجى للشعر القديم وبخاصة الشعر الشعبى القديم لليونان » . هناك ما يمكن أن يوجد أى توقف وانقطاع فى التراث . بينما الفنون الأخرى تحتاج إلى غرس وعبقرية صلبة تحقق الكمال فى الشعر . « إن النقص الشديد والعجز الشديد فى استخدام الفن هما اللذان يطرحان التعارض أو عدم التناسب بين بساطة الوسيلة وامتلاء التأثير مما يشكل السحر الرئيسى لمثل هذا التأليف . وهكذا فإن الشعر الشعبى «يشارك فى طابع وروعة أعمال الطبيعة»[٢٦]. وفوريل يرى أنّ الأغنيات اليونانية يجب مقارنتها بالقصص الرومانسية الأسبانية والأغنيات الشعرية الاسكتلندية والدينماركية وبعد هذا كتب عن الملاحم الشعبية الروسية والمخطوطات التشيكية المزورة ؛ بل لقد خطط لتاريخ عام للملحمة فيه يرسم – حسب معرفته بالملاحم السنسكريتية وهوميروس والشعر البطولى الآخر – ثلاث مراحل كلية : الإلهام الشعبى التلقائى ، إنشاد المغنيين ، التحرير التأملى المكتوب[٢٧] . وإن التاريخ الأدبى الكلى مُوَاجَهٌ كمثال وتدعمه معرفة واسعة المدى . زيادة على ذلك فإن الفروض هى دائما تلك التى لدى الرومانسيين الألمان فيما عدا أن فوريل يطرح نقطة مشعة مختلفة فى بواكير العصور الوسطى : الشعر الذى له الطابع الغنائى مع المنشدين الجوالين فى منطقة البروفنسال الفرنسية وليس «فيما قبل التاريخ الجرمانى» كما هو الحال عند الأخوين جريم .

وقد خُصص بحث فوريل الأساسى لبزوغ أدب عامى فى العصور الوسطى كما خصص للشعراء فى منطقة البروفنسال الفرنسية وبدايات الأدب الإيطالى . غير أن المحاضرات التى ألقاها كأستاذ للأدب الأجنبى فى السوربون فى الثلاثينات لم تُنْشر إلا بعد وفاته وعلى نحو مُجَزَّأ مثل « تاريخ شعر إقليم البروفنسال » (ثلاثة مجلدات ، ١٨٤٦) و « دانتى وأصول اللغة والأدب الإيطاليين » (مجلدان ، ١٨٥٤) . والدرس

(٢٦) الأغنيات ، المجلد الأول ، ص ٢٥ من التصدير .

(٢٧) انظر : فريدريك أوزانام : «السيد فوريل ونطاقه» فى الأعمال الكاملة (باريس ، ١٨٧٢) ، المجلد الثامن ، ص ١٠٧ – ١٦٨ وبخاصة ص ١٢٦

التدشيني في الدورة الأولى للمحاضرات (١٨٣١) يؤكد أن « كل الآداب تشارك في الحركة العامة التي بها ترفع الإنسانية نفسها على نحو متقدم من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، من الطفولة إلى الشباب ، من الشباب إلى النضج » . وهذا النزوع العام تقطعه وترتبط به النوازع الأخرى الخاصة المتعلقة بالمناخ والتربة والوسط الاجتماعي والعقيدة الدينية والعلاقات التجارية ونتائج الحروب والغزوات » التي تعدّل اللب المشترك وتعطي لكل أدب « قسمات محلية وطابعاً من الفردانية »[٢٨] . وكتاب « تاريخ الشعر في إقليم البروفنسال » يطرح موضوعاً مبالغاً فيه : إن إقليم البروفنسال كان مركز الحضارة والأدب الدنيويين المسيحيين الجديدين . والتأثير الجرماني كان ضئيلا أو معدوماً . ومصادر بريتون رويلز كانت قاصرة على استعارة أسماء قليلة وأشكال من التراث سطحية . والتأثير العربي كان حقيقيًا ، لكنه كان هامشيا ، وهو يؤثر في العادات أكثر مما يؤثر في الكتابة . وكان شعراء إقليم البروفنسال مبتدعين لا بالنسبة لشعر المغنّين الجوّالين فقط بل أيضا بالنسبة للملحمة في العصر الوسيط رغم أن الملحمة كانت هناك مُحَافَظَةٌ لها فحسب في النسخ الفرنسية الشمالية من جانب الشعراء المتجولين أو في الترجمات الألمانية (مثل « برزيفال » لفولفرام وقد ترجمت بموافقة الشاعر من الملحمة الضائعة للشاعر كيوت من إقليم البروفنسال). وشعر الحب في إقليم البروفنسال نفسه يجب أن يكون «امتداداً ، تعديلا ، تشذيباً نسقيًا لأدب أكثر خشونة وأكثر طبيعية وأكثر شعبية » . وتأثير إقليم البروفنسال (بالمعنى العريض الذي لدى فوريل) كان حاسماً ولم يقتصر الأمر على الأدب الإيطالي بل أيضا امتد إلى الأدب الأسباني والألماني والإنجليزي . والخطة الكلية واضح أنها قائمة على مماثلة مع فقه اللغة المقارن الذي يبحث عن سلف أوروبي– هندي – أصلي للشعر الفرنسي أو الإيطالي : شعر شعبي أصيل مفترض فيه أن يحتوي – على سبيل المثال – على الشعر الملحمي لأن غيبته « ستكون فرضاً مضاداً للعمل المعتاد للعقل الإنساني » . وهكذا يتطلع فوريل في كل مكان إلى آثار حقيقية للشعر الشعبي الأصيل حتى من النوع الذي له طابع فرجيل وطابع الكهنة من دير القديس «جال» يصبح جدلا من أجل الأصل في إقليم البروفنسال للشعر البطولي وترنيمة القرن التاسع « أغنية حراس المادونا » وهي ترنيمة كهنوتية لاتينية تشهد على صدق الأشعار الناجية من أشكال

(٢٨) « تاريخ الشعر في إقليم البروفنسال » (باريس ، ١٨٤٦) المجلد الأول ، ص ٥ – ٦ من التصدير .

التراث الشعبي . وشعر الفجرية[٢٩] والشعر المتنوع الوزن وشعر الفروسية الشبقى هى أشكال شعبية . وأشكال التراث اللاتينى الجرمانى تناقضت باضطراد[٣٠] وقد كان هناك رد فعل من جانب البحث الحديث ضد فروض فوريل ، ولكن يبدو أنه لم يحل المسألة بشكل مُقْنع . وهناك لب أساسي من الحقيقة فى النظريات الرومانسية عن الشعر الشبقى مما لا يمكن تنفيذها بمجرد تحدى عاطفة فوريل لجعل جميع التطورات الهامة فى جنوب فرنسا محلية .

والمحاضرات عن دانتى (التى ألقيت ١٨٢٢ - ١٨٣٥) تتابع موضوع انتشار شعر إقليم البروفنسال الفرنسى إلى الأدب الإيطالى . ويتشبث فوريل بحالة السياسة فى إيطاليا ودستور الجمهوريات الإيطالية وفلورنسا بصفة خاصة قبل أن يتحدث عن حياة دانتى وعن الشعر الذى له طابع إقليم البروفنسال فى إيطاليا والشعر العذرى الإيطالى فى فترة مبكرة . وتناوله للكوميديا الإلهية لم يُحْفظ إلا على شكل شذرات . ويؤكد فوريل آمال دانتى الثقافية ، وأنه لم يشعر بالصراع الحديث بين العلم والشعر . ومن جهة أخرى يرفض فوريل بحدة محاولة رد الكوميديا الإلهية إلى مجاز ، « وهو أبرز أشكال الشعر جميعه وأكثرها اصطناعية وأكثرها زيفا » . والشخصية المحورية فى الكوميديا الإلهية هى بياتريس والموضوع الدال المتكرر الأساسى فى الكوميديا الإلهية هو «اعتراف نبيل بأخطائه مقابل ذكراها». والفصول الأخرى تُعْطى تفسيرا ممتازاً للطريقة التى يحول بها دانتى شخوص الأسطورة الكلاسيكية (شارون ، سربريوس ألخ) لتتلاءم مع خطته المسيحية . ويذهب فوريل أيضا إلى أن الأحداث الحاسمة فى مثل هذه القصص عن فرنشسكا داريمينى وأوجولينو وسودللو هى الأعمال التى لايمكن إثباتها للتخيل الحر عند دانتى[٣١] . والوصف المطول للوسط التاريخى والظروف تعْدلها معرفة فوريل بتجربة دانتى الشخصية وقوته الابتكارية .

(٢٩) الفجرية هى نوع من الشعر الغنائى فى إقليم البروفنسال الفرنسى فى العصور الوسطى . والفجرية تعبر عن حنين المحبين لبعضهما وتصف فى الوقت نفسه الطبيعة فى الفجر . وتقابل بين إشراق الطبيعة وكآبة المحبين . (المترجم) .

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦ - ١٧ ، ص ٢٦ - ٢٧ ، ص ٤٠ ، ص ٤٤ ، ص ٣٩٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ٤٤٥ وما بعدها . وعن فولفرام ؛ المجلد الثاني ، ص ٢٧١ ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٧٠

(٣١) « دانتى وأصول اللغة والأدب الإيطاليين » بإشراف ج مول (مجلدان ، باريس ، ١٨٥٤) المجلد الأول ، ص ٣٧٢ ، ص ٤٥ ، ص ٤٦٣ ، ص ٤٦١ ، ص ٤٣٠ ، ص ٤٣٧ ، ص ٤٨٩ ، ص ٥٠٥ ، ص ٥٣٤

ولسوء الحظ فإن المجلد الثانى من كتابه عن دانتى قديم بتاريخ عتيق عن اللغة الإيطالية . وكل المحاضرات واضح أنها تترك صورة غير سديدة عن الباحث باعتباره الدارس العظيم للدراسة الأدبية الفرنسية . ولقد قال الفيلسوف الفرنسى ارنست رينان إن فوريل « قد أبدع حقا أدبا مقارنا فى فرنسا وعلم الأصول الأدبية ووجهة النظر بتصوير الأدب كعلم تاريخى . ومما لا شك فيه أنه يتفوق على النقد الأدبى الضحل والتافه عند لاهارب وجيوفرى وبتيتوف[٣٢] ، بل وحتى مارمونتل وفولتير »[٣٣] .

أما أمبير فيرتبط برباط وثيق بوجهة نظر فوريل وانشغالاته . وكما هو الحال مع فوريل فإننا نشعر بنقص معين فى الإنجاز إذا أدخلنا فى الحسبان مواهبه وما تعد به سنواته الأولى . وقد ذهب أمبير إلى بـون عام ١٨٢٦ حيث سمع أوجست فلهلم شلجل و ب . ج. نيبور وهما يحاضران . ولقد نشر مقالا عن جوته قبل إقامته فى ألمانيا . وهو يستفيد من الكثير من أصالة جوته وقوميته وتنوع أعماله ومصادرها فى تطور جوته الثقافي. «وكل هذه الأعمال تقابل مزاجا لنفسه أو لعقله ، وعلى الإنسان أن ينظر هناك من أجل تاريخ الشاعر والأحداث التى تملأ وجوده » . ويلاحظ أمبير الاستمرارية بين رواية « آلام فرتر » و« تاسو » لجوته . وهناك رقة مسيحية وتهذيب حديث فى مسرحيتى جوته (إفيجينيا) و (إيجمونت) . وهذه الأخيرة قريبة من قلب جوته . ويحدد أمبير منهجه على أنه « وجهة النظر التاريخية وعدم البحث عن شىء سوى جوته فى أعماله »[٣٤] . ولا عجب أن جوته ترجم المقال ودعا الشاب الصغير للغداء معه في فيمار ومدحه وهو يتحدث إلى إكرمان[٣٥] . وخلال إقامة أمبير فى

(٣٢) جان بتيتوت (١٧٩١ - ١٨٢٠) مفكر وعالم فيزياء فرنسى . وهناك أيضا جان بتيتوت (١٦٠٧ - ١٦٩١) وهوفنان مصور سويسرى ببلاط شارل الأول فى انجلترا ثم انتقل إلى فرنسا . غير أن رينيه ويليك لم يحدد أى تيتوت هو المقصود فى نص الفيلسوف الفرنسى خاصة وأن سياق جملة رينان يوحى بأنه ناقد لكن كلا الاسمين لا يدلان على الاشتغال بالنقد الأدبى . (المترجم)

(٣٣) رينان : « كراسات جديدة عن فترة الشباب » (باريس ، ١٩٠٧) ص ٢٩٣ - ٢٩٤

(٣٤) « الأدب والرحلات والأشعار » (باريس ، ١٨٥٨) ، المجلد الأول ، ص ١٧٢ (أصلا نشر فى مجلة « جلوب » ٢٩ أبريل ، ٢٠ مايو ١٨٢٦) ؛ ص ١٨٠ .

(٣٥) فى « الفن والحقيقة » ، المجلد الخامس والمجلد السادس . انظر الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٢ - ٢٨ وقد زار أمبير جوته يوم ٢٧ أبريل ١٨٢٧ وتناول معه الغذاء ثلاث مرات أيام ٣ ، ٤ ، ٦ مايو وزار أكرمان يوم ٣ مايو ١٨٢٧

ألمانيا كتب مقالا عن تقدير تيك وا . ت . ا . هوفمان وشاميسو[٣٦] . غير أن أمبير لم يرد فحسب أن يتابع السيدة دى ستال فى خطواتها ، فلقد أراد أيضا أن يصبح باحثاً ، عالم لغة مثل الأخوين جريم (اللذين زارهما فى كاسل) . والإقامة فى ألمانيا بلغت ذروتها فى رحلة إلى اسكندينافيا ، مما نتج عنها مقالات عن هولبرج[٣٧] وأولنشلجر[٣٨] والجماعة الرومانسية السويدية ثم بعد هذا دراسات عن قصيدتى « إدا »[٣٩] و «ساجا»[٤٠] وكذلك عن الأغنيات الشعرية الدينماركية . وتولاه الإلهام من جراء زيارة قصيرة إلى براغ حتى أنه ألقى نظرة على التاريخ والشعر التشيكيين القديمين[٤١] .

إنَّه وقد تحصَّن قد وضع برنامجاً طموحاً فى « مقالات عن تاريخ الشعر » (١٨٣٠) ، إنه فلسفة الأدب والتاريخ الأدبى وهما جزءان من العلم الأدبى . إنه فلسفة للأدب والفنون يجب أن تنمو من تاريخ مقارن للفنون والأدب . وهكذا نجد أن التاريخ الأدبى هو التالى فى البرنامج ، أما تاريخ للآداب الشمالية فكان هو المهمة الأكثر إلحاحا . وسوف نتعلم المراحل المختلفة التى مرّت بها النفس الإنسانية والتخيل.وهكذا سوف نحقق العمل الكبير لعصرنا: أن نفهم العصور ونعيد صياغتها . والهدف الأكبر هو تاريخ كامل للإنسانية . ويصف أمبير خطوات السيرورة النقدية ، النقد اللغوى يأتى أولا ، إلا أن الفهم الأسمى للمعنى الصميمى للعمل هو الذى يعطينا الحق فى إصدار حكم . والإنسان يحتاج حينئذ إلى أن يعرف المجتمع الذى يعيش فيه الفنان : العرْق

(٣٦) البرت فولدشاميسو (١٧٨١ – ١٨٣٨) : هو كاتب وأديب وعالم طبيعى ألمانى (المترجم) .

(٣٧) لوبفيج هولبرج (١٦٨٤ – ١٧٥٤) : أديب نرويجى مؤسس الأدب النرويجى والدينماركى . طاف أوربا على الأقدام عام ١٧١٤ – ١٧١٦ وهو أستاذ بجامعة كوبنهاجن من ١٧١٧ . وله كتاب عن تاريخ أوربا . (المترجم) .

(٣٨) آدم جوتيب أو لنشلجر (١٧٧٩ – ١٨٥٠) : شاعر وكاتب درامى دينماركى . رائد الحركة الرومانسية فى الدينمارك وقد توج ملك المغنين الاسكندينافيين ١٨٢٩ (المترجم) .

(٣٩) اسم نرويجى قديم لكتابين من أيسلنده الأول النثر أو « إدا » الصغير تلخيص للأساطير من منطقة الأودين يعقبها بحثان عن التأليف الشعرى وكان هذا حوالى عام ١٢٢٠ والثانى الشعر أو « إدا » الكبير وهو مجموعة من القصائد النرويجية القديمة فى حوالى عام ١٢٠٠ (المترجم) .

(٤٠) كلمة نرويجية قديمة تعنى (القصة) منطبق على التأليفات القصصية النثرية التى كتبت فى أيسلندا أو النرويج إبان العصور الوسطى . (المترجم) .

(٤١) « الأدب والرحلات » ص ٢٠٤ وما بعدها ، ص ٢٢٠ وما بعدها ، ص ٢٥٧ وما بعدها ، ص ٣١١

والقطْر واللغة والعادات والفنون والفلسفة والدين والحكومة . ولكي نقدر الفنان على الإنسان أن يغترب كاملا ويؤسس نفسه في التخيل في دائرة العادات التي يعيش فيها : إن الوشائج والعلل والمعلولات يجب تتبعها . وفي علم التشريح وعلم الحيوان لا يجب علينا أن نبحث عن الأقسام التعسفية بل عن السلاسل المتعاقبة تاريخياً والعائلات الطبيعية . وكما في الجيولوجيا فإن كل حقبة من الحقب الكبرى للتاريخ الشعرى إنما تقابل مرحلة من المراحل الكبرى في الحضارة . والشعر أصلا هو في كل مكان : إن الشاعر يعبر عن الفكر العام . «الفرد الحقيقى كان العرق ، القبيلة . والشاعر كان صوت هذا الفرد الجمعي لا شيٍ أكثر » ولكن الفرد في الأزمنة الحديثة يقف خارج الحشْد : إنّ مزاجه وتربيته يصبحان حاسمين . وعلينا أن نتعاطف مع الشاعر ، ولكن علينا أيضا أن نحكم عليه ، ونستخدم «نقدا خصبا مُسهْباً يكن احتراما العبقرية ويبدى قسوة بالنسبة للخطأ وهو يعجب بحرية ويندد باستقلال » . وعلى الناقد أن يقدر الشعراء ، وهو يفعل هذا بانتقاء الشاعر الذى يجسّد خير تجسيد العصر في جوهره الحق ويبدع نمطه ويقدم صورته . والنقد الحْسَنَ نادر . بل إن أمبير حتى ليؤمن بأن هناك فنانين عظاماً أكثر في العالم عن النقاد العظام . وهم مواجهون بمهمة تجميع متحف رائع من الصروح والآثار[٤٢] . ونحن نفهم من هذه المحاضرة وحدها السبب الذى دفع سانت – بوف وقد التقى بأمبير في ذلك العام نفسه (١٨٣٠) إلى أن يسميه في بعض المناسبات « تلميذه » . وقد استمع إلى محاضراته مواظباً واختبر أن أمبير قد حرره من النقد الخالص القائم على السيرة والقصص والنوادر[٤٣] . وإنّ توازن التاريخ وعلم النفس ، توازن التعاطف الإنساني والنقد ، هو عندهما كليهما : أمبير وسانت – بوف . وعلى أى حال اكتسب أمبير لقب « فوريل الثاني » بعمله الأخير . لقد أقلع ـ عن خططه المبكرة عن أدب الشمال والأدب الكلى . وعلى أساس البحث الأصيل حاول أن يكتب أول تاريخ متصل للأدب الفرنسي من بداياته الغامضة . وكتابه « تاريخ أدب فرنسا قبل القرن الثاني عشر » (مجلدان ، ١٨٣٩–١٨٤٠) قد بدأ – كما ذكر هو نفسه – بعصر ما قبل الطوفان : بدأ بسكان شبه جزيرة أيبريا والسلت والفينيقيين واليونانيين المقيمين على التراب الفرنسي : « علينا أن نغوص في

(٤٢) « أمشاج تاريخ الأدب والتاريخ » (مجلدان ، باريس ، ١٨٦٧) المجلد الأول ، ص ١ – ٥٠ وخاصة ص ٣ ، ص ٤٢ .

(٤٣) أحاديث الاثنين الجديدة ، المجلد ١٣ ، ص ٢٢٤ .

هذه الحكمة الإبداعية ... في هذا الدين الفوضوي الذي سـوف يعطي ميـلاد العـالم » وهو يقـودنا ببطء إلى أن نصل إلى الأدب الروماني على أرض الغـال الفـرنسـيـة (لاكتانتيوس[٤٤] ، أوسونيوس[٤٥]) إلى أرض الغال المصطبغة بالصبغة المسيحية ، إلى النضـال ضد الغزاة الجرمـان القدامى وبزوغ حضـارة جديدة تكشف دائما «الطريق الرومـاني ، التربة الرومـانية » في الأسفل . وإن شعورا باستمرارية التراث اللاتيني والإخلاص للوحدة المحلية لفرنسا قد حلاً محل التصور الأصلي عند أمبير للشعر الشعبي . ومن ثمّ فإنّ المجلدين يكادان بتمامهما يُكَرّسان للأدب في بلاد اللاتـين . وقد جرى عرض أطروحة عصور نهضة ثلاثية : عصر النهضة الكارولنجية في القرن التاسع ، وعصـر النهضـة الذي ازدهر في نهاية القرن الحادي عشر[٤٦] ، وعصـر النهضة الذي جاء من إيطاليا في القرن السادس عشـر . وفي كل هذا التخبط من الكتابات المجهولة عن التاريخ واللاهوت لم يُزغ أمبير النظر إطلاقاً عن الفردية. لقد تأمل في أدسونيوس أوبولينا ريوس[٤٧] وأعرب عن دهشته أن يجد مثل هـذا الرجل في مثل هـذا القرن والمجتمع . وقد صحّح القول : «الأدب هو التعبير عن المجتمع» فقال إن الأدب بالأحرى « يعبر عما هو مخبوء : ويكون موضع الثقة من أن يكشف لنا ما قد جرى من فكر وما جرى الشعور به سراً ، وما كان خفياً ومكبوتا . إنه أشبه بالصدى الذي يكرر من بعيد كلمات تمّ النطق بها همْساً . إنه غالباً لايظهر هيمنة الواقعية من الوقائع ، بل يظهر رد الفعل ضـدها . إنه يعبر عن الرغبات والنُذُر ومثال معين كامن في أعماق النفس . زيادة على ذلك إنه ليس دائما صوت اللحظـة التي ينتـج فيها ؛ إنه في الغالب صدى لما قد كان ، إنه التنهيدة الأخيرة لما يحتضر؛ إنه الصيحة الأولى لما سوف يحيا »[٤٨] .

(٤٤) حوالي ٢٤٠ – ٣٢٠ كاتب مسيحي ولد في شمال أفريقيا انتقل إلى الغرب حوالي ٣٠٥ له «الأنظمة الإلهية» وهو أول دراسة نسقية لاتينية من وجهة النظر المسيحية تجاه الحياة . وهو يُسمى شيشرون المسيحي بسبب فصاحة أسلوبه . (المترجم) .

(٤٥) أوسونيوس (حوالي ٣١٠ – حوالي ٣٩٥) : شاعر لاتيني ، خطيب بلاد الغال الفرنسية . (المترجم) .

(٤٦) «التاريخ الأدبي لفرنسا قبل شارلمان» الطبقة الثانية ، مجلدان ، باريس ، ١٨٦٧ . المجلد الأول ، ص ٤ ، ص ١٤ انظر أيضاً « عصور النهضة » في « أمشاج » ، المجلد الأول ، ص ٤٣٧ – ٤٧٦

(٤٧) (٤٣٠ – حوالي ٤٨٣) : شاعر لايتني يكتب التراث بطابع أسطوري . (المترجم) .

(٤٨) التاريخ الأدبي ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٨

لقد تشبَّث أمبير طويلا بهذه الفترة الغامضة : وكتابه التالى « تاريخ الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى مقارناً بالآداب الأجنبية » (١٨٤١) لايحقق الوعد السامى الوارد فى العنوان . وهو يحتوى على « تاريخ تشكيل اللغة الفرنسية » والذى جرى تخطيطه على أنه المجلد الأول فى سلسلة جديدة . وكيان هذا المجلد وهو بحث عتيق مبتذل على نحو حتمى فى فقه اللغة ، له تصدير مطوّل يقوم بمسح الأدب الفرنسى فى العصر الوسيط . وهو يميِّز القرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر فى إطار من الصعود والذروة والانهيار . والتوازى مع التطورات فى الأفكار الأخرى ومراحل العمارة القوطية مسألة طرأت له ويقوم أمبير بعملية مسح للأجناس الأدبية للأدب الفرنسى وتأثيرها فى الخارج . لكنه يتقبل طائعاً أطروحة فوريل عن هيمنة شعر إقليم البروفنسال . وهو يبدو غير متيقن من مسائل مثل التأثير العربى أو الفرق بين نشيد المآثر ورواية الفروسية .

والاستمرار المرسومة خطته لعمل أمبير يجب أن نعيد تشييده من مقالاته عن « رواية الوردة »[(٤٩)] وعن جوينفيل[(٥٠)] وعن آميوت[(٥١)] » والمشروع الطموح بكامله ظل قطَعًا متناثرة لأن أمبير أحُبط من جَرَّاء الاستقبال الفاتر للمجلدات الخمسة الأولى (ولا غرابة فى ذلك فى ضوء طابعها العتيق واللغوى) وقد انتقل إلى موضوعات أخرى فيها التاريخ الرومانى بصفة خاصة .

ومن وسط الاهتمامات المتأخرة لأمبير ظهر كتاب جذاب « اليونان وروما ودانتى : دراسات أدبية عن الطبيعة » (١٨٤٨) وقد جرى بناؤه على أساس أنه «نقد لرحلة» . وشعاره هو «قارن الفن بالواقع الذى ألهمه وفسّر بالواقع» . وجرت دراسة الشعراء

(٤٩) قصيدة جزءها الأول فى حوالى ٤٠٠٠ بيت كُتبت حوالى ١٢٣٠ - ١٢٤٠ وقد كتب هذا الجزء جيلوم دى لوريس . والجزء الثانى فى حوالى ١٨ ألف بيت وكتب حوالى ١٢٧٥ - ١٢٨٠ كتبه جان دى ميونج . (المترجم) .

(٥٠) (١٢٢٤ - ١٣١٧) اشترك فى الحرب الصليبية الأولى وأسُر مع لويس التاسع فى المنصورة وقد كتب مذكرات «تاريخ القديس لويس» . (المترجم) .

(٥١) انظر : امشاع ، المجلد الأول . وواضح أنه لاتزال توجد مذكرات مختزلة كاملة لمحاضرات أمبير مما يشكل تاريخا كاملا للأدب الفرنسى حتى القرن الثامن عشر (المؤلف) . أما جاك أميوت (١٥١٣ - ١٥٩٣) فهو صاحب نزعة إنسانية فى فرنسا . وقد ترجم إلى الفرنسية كتاب بلوتارك « حياة البشر مصوَّرة » عام ١٥٥٩ ومن هذه الترجمة استمد شكسبير معلوماته التاريخية (المترجم) .

اليونانيين فى إطارهم ؛ وأعقب هذا دانتى فى «رحلة مرعبة» من فلورنسا إلى رافينا بأمل أنه « من الخير أن نرى ما رآه وأن نعيش حيث عاش »(٥٢) .

وكتاب أمبير « التاريخ » العظيم غرق فى العصور المظلة . ولم تنجح بصيرته المسرحية الجلية ورؤيته التاريخية فى أن نستنشق الحياة فى المواد التى طرحها . وعباراته المبرمجة الجميلة والأمل المبكر كناقد قد ظهرت فى المقالات الألمانية لم تتحقق ، ولم يبق ويدوم ، لكنه من الناحية التاريخية كان ذا تأثير كمحرّك لسانت - بوف والخط الطويل من دارسى الأدب الفرنسى القديم .



لقد كان فوريل وأمبير كلاهما فى عصرهما فى الظل من جرّاء نجاح أبل فرانسوا فيلمان (١٧٩٠ - ١٨٧٠) . لقد أعلنه برونتيير وشال وآخرون أنه مؤسس التاريخ الأدبى متناسين سيسموندى وكل الانجليز والألمان والإيطاليين السابقين(٥٣) . ومعظم عمله أكاديمى للغاية : المدائح الصارخة لمونتينى ومنتسكيو التى بدأ بها رسالته النقدية ؛ وكتاباته الغبية السيئة المعلومات عن حياة شكسبير وملتون وبوب وطوموس وبايرون ؛ والرسائل الأكاديمية عن الروايات اليونانية وعن الفصاحة المسيحية وعن الخطب التى تلقى فى الجنازات ؛ وما إلى ذلك(٥٤) ووقتما يكتب فيلمان بشكل رسمى فإنه يصبح جافاً وتقليدياً وغامضاً وطنطاناً ومفرطا فى الحذر . ولا نجد إلا كتابه المبكر « لوحة الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر » (٤ مجلدات ١٨٢٨ - ١٨٢٩) - ينقح المخطوطات عن المحاضرات الشديدة النجاح فى جامعة السوربون وقد بزغت إلى الحياة . وهناك اندمج فى تحليقات خطابية حرة وتلميحات سياسية واستطاع أن يسجل رد فعل الجمهور («التحيات التى هى من لحم ودم» ، «إن الإنسان ليضحك») . وهو فى مناقشة القرن الثامن عشر فى فرنسا يستمد المعرفة المباشرة من النصوص الأساسية . لكنه مثل كل فرنسى فى العصر تقريباً لديه وجهة نظر حذرة ضد الثورة

(٥٢) « روما ودانتى » ، باريس ، ١٨٤٨ ، ص ٣ من التصدير ؛ ص ٢١٣

(٥٣) برونتيير « التطور » ص ١٩٥ وما بعدها . شال فى « ذكريات » (باريس ، ١٨٧٧) المجلد الثانى ، ص ١٧١ - ١٧٥

(٥٤) فى « مقالات وأمشاج أدبية » الطبعة الثالثة ١٨٢٥ ؛ «دراسات فى الأدب القديم والأجنبى» ، طبعة جديدة ، باريس ١٨٧٧

تجاه المسائل الأيديولوجية . ومن ثمّ فإنه ليس لديه إلا القليل من الجديد ليقوله من الأفكار ، وغالباً ما يبدو أنه يشوّه النّسب ويصور الناس بصور كاريكاتورية . ولقد أهمل (الموسوعة) . واستبعد ديدرو بخشونة . وهو مهتم بالتقابل بين القرن السابع عشر الذي ساده الدين والاهتمام بالقديم والملكية وبين القرن الثامن عشر الذي ســادته النزعة الشكية ومحاكاة الآداب الحديثة والدعوة للاصلاح السياسي[٥٥] . وهو في مقال متأخر طالب بضرورة أن يتم النقد الأدبي ومسائل الذوق «كملحق للتاريخ الاجتماعي» . وقال إن كل الأدب العظيم غارق في الاهتمامات الخلقية العريضة للمجتمع[٥٦] . ولكنه في كتابه (لوحة) يظل الاعتماد الفعلي للأدب على المجتمع غامضاً : فإن النغمة النثرية في رواية «جيل بلاس»[٥٧] يمكن أن تعُزى «لطابع العصر وروح السنوات الأخيرة من حكم لويس الرابع عشر» . وفيلمان في معظم الوقت قانع بخلط السيرة ونقد الذوق الليبرالي – والذي يظل كلاسيكيا خالصاً – والتاريخ السياسي . وما هو جديد وجدير بالذكر في محاضراته هو محاولته أن يَحْمل علىٰ الآداب الأوربية الأخرى لكي يظهر «ضربة مضادة للعبقرية الفرنسية في الخارج في أعمال شهيرة عديدة في انجلترا وإيطاليا » . وقد حاول فيلمان أن يرسم «صورة مقارنة لما تلقاه العقل الفرنسي من الآداب الأجنبية وما ردّه لها» . إنه يريد أن يصف «النيران المتقاطعة» بين فرنسا وانجلترا[٥٨] . وعلى أي حال يظل الأداء أبعدما يكون عمّا وعد به . فلدينا معلومات غير مترابطة عن الكتاب الانجليز ، ولا نسمع إلا القليل عن إيطاليا أو ألمانيا . لكن الجديد هو التأثير بقوة شديدة على زيارة فولتير لانجلترا ووصف بوب وأديسون وبولينجبروك[٥٩] وسويفت وآخرين ، وأن يقدم جـرْدا للخطبة المنـبرية البـريطانية لدى بـيت[٦٠]

(٥٥) «لوحة الأديب في القرن الثامن عشر» ، طبعة جديدة ، ٤ مجلدات ، باريس ، ١٨٧٢ انظر المجلد الأول ص ٢

(٥٦) «عن الأدب في فرنسا إبان خمس عشرة سنة من عودة الملكية» في « مختارات من دراسات عن الأدب المعاصر» (باريس ، ١٨٥٧) ص ٢٣٦

(٥٧) رواية كتبها لساج في ١٧١٥ – ١٧٣٥ وهي ذات طابع تصويري . (المترجم) .

(٥٨) «لوحة» ، المجلد الأول ، ص ٢٥١ ؛ المجلد الأول ، ص ١٩

(٥٩) هنري بولينجبروك (١٦٧٨ – ١٧٥١) مفكر وأديب ووزير بريطاني . له « رسالة عن روح الوطنية» (١٧٣٦) . (المترجم) .

(٦٠) هناك وليم بيت الأكبر (١٧٠٨ – ١٧٧٨) : السياسي والخطيب الإنجليزي وهناك وليم بيت الابن (١٧٥٩ – ١٨٠٦) والذي كان رئيس وزراء بريطانيا عام ١٧٩٧ ولم يبين رينيه ويليك من المقصود منهما وهل أي منهما مشتغل بالأدب كما يدل السياق حيث الاسم معطوف على بعض الأدباء الإنجليز . (المترجم) .

وشريدان وفوكس[٦١] وبيرك فى نص فرنسى .

وبالمقارنة مع المحاضرات عن القرن الثامن عشر فإن كتاب «لوحة الأدب فى العصر الوسيط فى فرنسا وأسبانيا وانجلترا » (مجلدان ، ١٨٣٠) يعانى من أشكال قصور فى المعرفة والتعاطف . وعلى المرء أن يعرف أن المحاضرات سبقت الكتاب المنشور «فوريل وأمبير» . وهذه المحاضرات أكثر تفصيلا عن السلسلة المخصصة للقرن الثامن عشر فى دفاعها عن التأريخية الجديدة . ويسمى فيلمان نفسه «انتقائيا» بمعنى إننا « نحب كل شئ جميل وعبقرى وجديد مهما تكن المدرسة التى ينتمى إليها . إننا نؤمن حتى بأن الإنسان لا يريد أن يكون منتميا إلى أى مدرسة حتى ولو كانت مدرسة العبقرية» . والنقد الحديث يتميز ببحثه عن الأصول الأولى ، عن اكتشاف عما أخذه أدب ما من استعارات من أدب آخر وعن اهتمامه « بما هو أكثر تعبيراً » والنمط الأكبر الأكثر نجاحاً فى كل عصر . وهكذا نجد أن «الكوميديا الالهية» هى أكبر صرح كامل للتخيل وأشكال الإيمان لدى شعب بعينه . ويقلق فليمان من الخطاطيات الصارمة للتطور وأى تاريخ سيكولوجى للعرْق سواء كان هذا مستمداً من فيكو أو الألمان . وفكرة تواز مغلق بين القديم والعصور الوسطى فى سقوطها وانهيارها يبدو له زائفا . وهو يؤكد – على عكس الرومانسيين – أن كتَّاب العصور الوسطى هم ورثة اليونانيين والرومان . وفى أشكاله النقدية يرفض أن تشتط به الحماسة بعيدا : «رغم أن الإنسان يستطيع أن يناقش – وقد توفّرت له عدالة الباحث – ما يلائم العصر ، فإنه ليس مخدوعاً ، والإنسان لايخدع الآخرين » . وعدم الخداع يعنى عند فيلمان التمسك بإحكام بذوقه الكلاسيكى الجديد . ومهما تكن عبقرية الكاتب من العصر القديم محظوظة فإنه يبقى دائما فيه شئ قوطى وغريب . «الشعر الحق فى فرنسا على الأقل كان دائما متعاصراً مع الذوق السليم » . ويأسى فيلمان لمحاولات الحطّ من شأن الشعراء الفرنسيين العظام لصالح شعراء ألمانيا وانجلترا . إنّ جوته مصطنع ، يكتب الشعر بالأسلوب الاسكندرى ، « وهو طبيعى وجرئ ومجتهد» ؛ وبايرون يبث «الاشمئزاز المعقد» من الحياة[٦٢] . وشكسبير عظيم لكنه ينتمى إلى الانجليز ويجب أن

(٦١) جون فوكس (١٥١٦ – ١٥٨٧) أديب عرف بـ «كتاب الشهداء» . (المترجم)

(٦٢) « لوحة الأدب فى العصر الوسيط » (طبعة جديدة ، مجلدان ١٨٧٥) المجلد الأول ، ص ٣٢ ؛ المجلد الأول ، ص ١٠٢ ، ص ٣١ ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٦ – ٢١٨ ، ص ٢١٨ ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٤٥

يظل شاعرهم . ويروق شكسبير لفيلمان بأفضل مايكون عندما يستطيع أن يظهر أنه «كلاسيكي عظيم» ، عندما يتفق مع يوريبيديس[٦٣] . وفي تاريخ عام النقد فإن مكانة فيلمان يمكن مقارنتها بمكانة توماس وورتن : نوق كلاسيكي جديد أساساً يسمح في وضع ثانوي باهتمام واسع بالأنواق وأشكال التراث الأخرى . ويبدو من الحق فقط أن فيلمان أصبح «السكرتير الدائم» للأكاديمية الفرنسية ولمدة أحد عشر عاما (١٨٤٦ – ١٨٥٦) يؤلف المقالات المحتشمة في الاحتفال السنوي بتوزيع الجوائز[٦٤] .



أما الناقد الفرنسي العالمي على نحو واضح ويعد الأول في هذا المجال فهو فيلاريت شال (١٨٧٣ – ١٧٩٨) . لقد أمضى شال عدة سنوات (١٨١٧ – ١٨٢٣) كمؤلف موسيقى في لندن وكانت له رسالة طويلة كصحفي أدبي مع (المجلة البريطانية) التي كانت تلخص العروض التحليلية الإنجليزية و«جورنال دي ديبا» . وكان أستاذ اللغات الألمانية والآداب (بما في ذلك الأدب الإنجليزي) في الكوليج دي فرانس من ١٨٤١ والكتب التي جمعت مقالاته تصل إلى حوالي ثلاثين مجلدا من غير أن تحسب التصديرات أو المساهمات المشتركة أو المقالات التي لا تُحصى المدفونة في الملفات والمجلات الفصلية . وعمله عن الأدب الفرنسي خاصة عن القرنين السادس عشر والسابع عشر يبدأ بكتاب «لوحة زحف وتقدم الأدب الفرنسي في القرن السادس عشر» (١٨٢٨) والذي كسب جائزة الأكاديمية في المنافسة التي كان سانت – بوف قد خطط أصلا أن يفوز بها عن الموضوع نفسه . لكن مقالات شال تغطي كل الأدب وكل الموضوعات : الأدب الكلاسيكي ، الأدب الانجليزي منذ عصر النهضة ، الأدب والحياة الأمريكيين ، الأدب الألماني ، وجولات في الموضوعات الأسبانية والإيطالية[٦٥] .

(٦٣) «دراسات في الأدبين القديم والأجنبي» ، ص ٢٧٤ ؛ «لوحة الأدب في القرن الثامن عشر» ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٨

(٦٤) «مختارات في دراسات الأدب المعاصر» ، باريس ، ١٨٥٧

(٦٥) « دراسات في القديم » ، باريس ، ١٨٤٧ ؛ « دراسات في القرن الثامن عشر في انجلترا » مجلدان ، ١٨٤٦ ؛ «دراسات في الأدب والأخلاق في انجلترا في القرن التاسع عشر » ١٨٥٠ ؛ «دراسات عن شكسبير وماري ستيوارت وأرتين» ١٨٥٢ ؛ دراسات في الأدب والأخلاق عند الانجلو – أمريكان ، في القرن التاسع عشر» ، ١٨٥١ ؛ «دراسات في ألمانيا قديماً وحديثاً » مجلدان ، ١٨٥٤ ؛ دراسات في أسبانيا وتأثيرات الأدب الأسباني على فرنسا وإيطاليا » ، ١٨٤٧

وقد انتشرت خريطة متسعة للأدب الغربى ؛ وكان التركيز على التأثيرات والوشائج الأدبية التى يمكنها أن تقيم جسراً على العصور؛ وقد أدرك شال هذا . «إن بايل البروتستنتى يمس مونتينى الكاثوليكى؛ وجيدلين دانتى يمسّ كتَّاب الشعر ذى الطابع البروفنسالى ؛ وموليير يصل عبر ترانس» . ولكى ندرس الأدب بعمق يجب أن ندرس السياسة والدين والمجتمع نفسه ؛ وإلا سيصبح النقد الأدبى «متاهة لاضوء فيها» . والهدف الثانى هو التاريخ الثقافى العام . إن الأدب كفن ينحلّ فى التاريخ .

والإلهام عند شال هو التعاطف الوجدانى وليس الاستبعاد : «تناغم التنويعات فى أعمال العقل ؛ الأدب العالمى الذى تحدث عنه جوته أى تصالح وجهات النظر المتعارضة» . وكان لفرنسا دور « المتعاطف الكبير»(٦٧) ، مهمة دمج الأفكار بجانب تلقى الأفكار وتحويلها . لكن شال يدرك الدور الرائد للنقد الألمانى ويعرف النقاد الرومانسيين الإنجليز بالمثل . وألمانيا «هى البلد الوحيد الذى استقرّ فيه النقد على أسس عريضة ؛ إنه نقد يدخل فى الحسبان العبقرية القومية ويقدر التنوع الهائل للطبيعة الإنسانية وتأثير هذا التنوع على الفنون ، وتقبل فكر كل شعب باعتباره مستقلا عن التغييرات السياسية والاجتماعية ، والإعجاب الواحد تلو الآخر بالاف الأشكال التى قد يتجسد بها الجميل والمثالىَ فى سيرورتيهما خلال التاريخ»(٦٨) . وفى قائمة النقاد العظام يأتى كولردج (والذى قد زاره شال فى هاريجيت) وهازلت وفيلمان وأوجست فلهلم شلجل وسانت – بوف ؛ وشال فى موضع أخر يمدح لامب «باعتباره أول ناقد حديث نفذ بأقصى عمق فى دراسة اللغة القديمة والمؤلفين الإنجليز فى القرن السادس عشر» . ويحث شال عن «الروح الأكثر اتساعاً التى تستطيع أن توفق كل شئ»(٦٩) .

ومدى شال هائل ، ومعلوماته حافلة (وإن كانت غير دقيقة ، أو مبتذلة فى الأغلب) وملاحظاته وإدراكاته الحسية كثيراً ما تكون دقيقة وجديدة فى حينها . ولديه سهولة كبيرة فى إقامة الروابط والمواجهات والمقارنات المكتسحة . ولكن يصعب أن نجد مقالا مقنعاً ؛ فمعظم أبحاثه شديدة الاسهاب مفرطة فى ثقلها وتحميلها بالاقتباسات المطولة، مفرطة فى وضعها الخالص أو فى معلوماتها التى ترفع فوق الوظيفة العابرة للصحافة

(٦٧) دراسات عن ألمانيا ، المجلد التالى ، ص ١٢ – ١٥ من التصدير ؛ دراسات فى القديم ، ص ١١

(٦٨) « عن الروح » فى « أسطورة شال » ص ٣

(٦٩) «دراسات فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا» ، مجلدان ، باريس ، ١٨٤١ ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٧٩

الأدبية والتفسير الثقافي . وهناك استثناءات لكنها نادرة على ما أعتقد . والعرض التحليلي الرائع لمسرحية «هرناني» لهوجو (١٨٣٠) يمكن تمييزه وحده . إنه يبين أن هوجو لم يحرر نفسه من النسق الدرامي الفرنسي : « كل ما هنالك أنه كثّف الأحابيل التي يستخدمها ؛ إنه لم يغيرها بل بالأحرى ضاعفها »[٧٠] وعلينا أن نضيف نعْت بلزاك (الذي ارتبط به شال والذي ساعده في معرفة لغة رابيليه لدى النبلاء المضحكين). وهناك صكّ شال عبارة هي أن بلزاك كان صاحب رؤية (راءٍ) ، وهي عبارة التقطها سانت - بوف وطورها في عقود السنين التالية[٧١] . وهناك أيضا الدفاع البارع عن مسرحية «فيدر» لراسين ضد الانتقادات القاسية من جانب أوجست فلهلم شلجل . وهو يصحح مقارنة شلجل التمثيلية مع تمثيلة «هيبوليتس»[٧٢] ليوريبيديس ، وهناك قيمة لعصره بالمقارنة مع عصر شكسبير ومونتيني : فشكسبير يبدو في نظر شال «شاعرا شكاكا ، وملاحظا هادئاً وغالباً قاسياً ، تحركه الشفقة الساخرة الحقيقية للناس»[٧٣] . وشال كان واحداً من الأوائل في فرنسا الذي مدح الأديب الألماني جان بول والشاعر الألماني هايني . وما أدرجه عن أعمال الروائي الأمريكي ملفيل الأولى وما أبداه من لمحات عن الشاعر الألماني هيلدرلين المجنون في مدينة توبنجن في ١٨٤٠ هي من قبيل أشكال الفضول المهمة[٧٤] .

ولكن رغم أن المختارات الدقيقة قد تساعد على إحياء سمعة شال فإنه لايمكن أن يعد على الاطلاق ناقداً كبيراً . لقد فشل في بعض الاختبارات الهائلة : فهو تنقصه الحدّة والشخصية ، وهو لا يستطيع بعمق العليم أو دقة النظرية أن يعوض هذا النقص . وإن نظريته الأدبية مفككة وغامضة : إنه يرفض التفرقة بين الأدب والتاريخ الاجتماعي ، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يركز على الموضوع الأدبي كما أنه ليس

(٧٠) «مجلة فرنسا» ، ١٨٣٠ ، أعيد طبع الدراسة في «أسطورة شال » ص ٢٩ - ٣٨

(٧١) في «جورنال دي ديبا» ٢٤ أغسطس ١٨٥٠ في « أسطورة شال » ص ١٥٦

(٧٢) « دراسات في القديم » ، « يوريبيديس وراسين» ، ص ٢٤٥ - ٢١٨

(٧٣) «إنجلترا في القرن السادس عشر» (باريس ، ١٨٧٩) ص ١٤٦ - ١٤٧

(٧٤) «دراسات عن جان بول» في « شخوص ورحلات» (باريس ، ١٨٣٢) ص ٤٣ - ١٢٨ «دراسات عن ألمانيا : قديماً وحديثاً » (باريس ، ١٨٥٤) وهو يحتوي على مختارات مطولة وتشخيصات وأسلوب سيبتكاس (ص ٣٠٢ - ٣٠٧) وعن هايني انظر : «دراسات عن ألمانيا » (المجلد الثاني ، ١٨٦١) ص ٢٦٥ - ٢٨٠ وعن ملفيل « دراسات عن الأدب والأخلاق الانجلو أميركية في القرن التاسع عشر » (باريس ، ١٨٥١) ص ١٨٥ - ٢٣٥ : « هيلدرين : مجنون الثورة » في «دراسات عن ألمانيا» (المجلد الثاني ، ١٨٦١) ص ٣٥٥ - ٣٦٢

مستعداً لمواجهة مسائل علم اجتماع الأدب . وعلى سبيل المثال يتشكى من نزعة سانت – بوف الشكية ويؤكد «إيمانه الصارم بالعلّية» ؛ ولكنه من جهة أخرى يتراجع أمام حتمية هيبوليت تين لأن «ماهية النفس هى الحرية ، والحرية هى الحياة»(٧٥) . والحل الوسط يمكن الدفاع عنه ، بل حتى يمكن أن يكون صواباً ، لكنه لايطوره أو يحله . وبالمثل فإن نوق شال يتأرجح بقلق بين حماس مطلق للكلاسيكيات الفرنسية العظيمة وتقدير شكسبير وليس هو وحده بل أيضا كالدرون ورابيليه وحتى جان بول (وقد ترجم عمله «العملاق») وكارلوجوزى وشال فى عمله أفضى به التعاطف التاريخى إلى نسبية شديدة وتخلٍ عن المعايير ومن ثم أدى إلى تحلل النقد . وما ينقص شال هو اللب : الاقتناع . وهو يتشاحب باستمرار إزاء منافسه سانت – بوف الذى هو أكثر شخصية وأكثر حساسية وأكثر دقة . لقد كانا صديقين فى البداية ، ولكن بعد هذا أصبح شال يكره سانت – بوف بسبب حركيته الشديدة ، «باعتباره خائنا للمبدأ» و«دون جوان المتألق ولكن فى قصر الحريم الثقافى»(٧٦) . وشعر شال أنه من جهة أخرى كان مخلصاً له ، لكنه يستطيع أن يشعر بهذا فقط لأنه ليست لديه قضية يخونها فيما عدا النزعة العالمية الثقافية ونسبية متسامحة أريحية يمكن الأخذ بها بشكل غير محدد فى أى ظرف .



والتاريخية الجديدة بمنظورها العالمى المتسع ونظريتها المتسامحة إزاء الأشكال الفنية الأخرى كانت أبعد ما تكون عن الانتصار فى زمانها . وعندما انقشع الجدل الفعلى بالنسبة للكلاسيكية والرومانسية كتب قبرية رثاء لهذا الجدل الكوميدى فى رسائل ذكية فطنة ، وهورد فعل لصالح الكلاسيكية . وهو يرى أن راشيل فى أدوار كلاسيكية وتراجيديا «لوكريس» الكلاسيكية لبونار (١٨٣٨) قد تركت انطباعاً قوياً ؛ غير أن « حماة القلاع » لهوجو (١٨٤٣) فشلت على المسرح . ورد الفعل هذا فى النقد عرضه أساساً الصحفى المثير للاشكاليات جوستاف بلانش (١٨٠٨ – ١٨٥٧) وعلى نحو أكثر رعباً على يد المؤرخ الأدبى سان – مارك جيراردين وديزيريه نيسار . وبلانش

(٧٥) «ذكريات» ، مجلدان ، باريس ، ١٨٧٦ – ١٨٧٧ ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٦ . وقد استعرض كتاب تين «تاريخ الأدب الانجليزى» فى « جورنال دى ديبا» ٢٨ أبريل ١٨٦٧ ، فى «أسطورة شال» ص ٢٢٠

(٧٦) « ذكريات » المجلد الثانى ، ص ٢٥٠

فى عصره ظهر كمنافس خطير لسانت – بوف وهو – بتحدٍ – نشر مجموعة من المقالات تحت عنوان « صور أدبية » (١٨٣٦) ؛ ولكن اليوم لايجرى تذكره إلاّ على أنه عدوٌ لدود للدراما الرومانسية . وبلانش هاجم تمثيليات هوجو لأنها تنتهك التاريخ والطبيعة الإنسانية . وأيضا روايته « أحدب نوتردام باريس » تحل مجرد «الدهشة » محل الانفعال . « الجمود والملابس هما المبدآن ، ويمكننى بالأحرى أن أقول إنهما الممثلان الوحيدان فى الكتاب » . و « روى بلاس » هى « خيط صبيانى من المناظر المستحيلة » ، « فعل جنون »[٧٧] . وبلانش بالمثل يعاقب شاتوبريان . فهناك برك موحلة فى « الشهداء » و « مقال عن الأدب الانجليزى» غير متناسق ومفكك تماماً ، وترجمة قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون لعبة أطفال مليئة بالأخطاء الشنيعة . وإن شاتوبريان « يتخفّى وراء شكسبير وملتون لكى يتنفّس– بمزيد من الراحة – البخور الذى أشعله لنفسه»[٧٨] . وهكذا يسير الحال بالنسبة للامرتين والفريد فينى والآخرين . ودائما ما يسأل بلانش أسئلة سهلة . هل العمل يعكس الواقع ؟ هل هو محتمل ؟ هل هو أخلاقى ؟ هل هو متماسك ؟ إنه ليس كلاسيكيا بمعنى التقديس الذى كان فى القرن السابع عشر أو أنه مدافع عن القواعد . إنه بالأحرى متمسك مستقل ويعتف «بالحسّ الحَسَنَ » والذى يتحول فى الممارسة ليكون انكارا للتخيل والشعر .

وبلانش فى نظريته عن النقد يكرر الحاجة إلى الشدة والنزاهة والاحتراس ؛ وهو يتشكى من الأنواع الأخرى للنقد– التجارى، الواسع المعرفة ، مجرد التسلية ، الفطنة ، التناقض الظاهرى ، الاعجاب غير النقدى[٧٩] . والصراع مع سانت – بوف الذى كان يتسكع ببطء لفترة طويلة أصبح يغلى فى عرض بلانش التحليلى «أحاديث الاثنين» (١٨٥١) . والطريقة التى وجهها سانت – بوف ضد معجبيه الأوائل تبدو لبلانش تكفيرا عن المدائح المبالغة التى أسبغها على الشعراء الرومانسيين – « أقر بالاخلاص سواء فى اللوم أو فى المدح ، لكننى أرى فى حركية الحكم هذه مرضاً أخلاقياً بكل بساطة »[٨٠] .

(٧٧) « صور أدبية » ، الطبعة الثالثة ، مجلدان . باريس ١٨٥٣ المجلد الأول ، ص ١٥٧ – ١٥٩ .
« صور جديدة أدبية » مجلدان باريس ، ١٨٥٤ المجلد الأول ، ص ٢٧٤ ، ص ٢٨٥

(٧٨) « صور أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣

(٧٩) « فى النقد الفرنسى » فى « صور أدبية » المجلد الثانى ، ٣٠١ – ٤٢٤

(٨٠) « صور جديدة » ، المجلد الأول ، ص ٤٠١

ولكن صراحة بلانش أو شدته والتي يمكن أن تكون معْلَمًا الشخصية يلقى الإعجاب لسوء الحظ لايمكن مضاهاتها بالبصيرة النقدية الحقيقية . والمعايير السامية المعلنة يجرى إرجاؤها باستمرار لابالنسبة لجورج صاند وحدها والتى أعجب بها أيما إعجاب على أسس شخصية فى جانب منها ، ولكن أيضاً بالنسبة لبيرانجيه وأصحاب القدرات المتوسطة من أمثال باربليه وجول ساندو . ولقد أمضى بلانش بعض الوقت فى انجلترا (١٨٣٥) ولكن ماكتبه عن الأدب الانجليزى هو مجرد تقرير . وهناك مقال عن فيلدنج منقول – دون اعتراف بذلك – من ترجمة فرنسية لمقال والترسكوت . والمديح لـ « أيوجين أرام » لبولور[٨١] على أساس المقارنة مع يوريبديس وشكسبير والانتباه لهنرى ماكنزى[٨٢] يبرهنان بالأحرى على نقص الحس النقدى أكثر مما يبرهنان على ضيق الأفق الكلاسيكى الجديد[٨٣] . وقد أعجب بلانش بعديد من الأشياء الحسنة (على سبيل المثال « مانون ليسكو»[٨٤] وشنييه وأدولف[٨٥]) لكن مقالاته لم تفعل شيئا أكثر من التعليق على القصص فى إطار الشخصية والحبكة أو يمجّد الأشعار حسب الجنس الأدبى ويفترض مسبقاً امتيازها . وبالرغم من كل مظهر المنطق عنده ليست لديه إلا مهارة تحليلية ضئيلة وقوة بسيطة للتشخيص ، ولاتكاد تكون عنده أى حساسية . وسوف يجرى تذكره على أنه نمط من النقاد المشاكسين – وهو نمط ينال السخرية دون وجه حق فى الغالب وبلاشك . ولقد حقق وظيفة نفعية فى هجومه على مبالغات الشعراء الرومانسيين .

ونجاح سان – مارك جيراردين (١٨٠١ – ١٨٧٣) كان أعظم من بلانش البوهيمى الوحيد . ولقد حاضر سان – مارك جيراردين لمدة ثلاثين عاماً أمام حشود من الطلاب (أحيانا يكونون أكثر من ألف) فى السوربون ، وهو يطرق أطروحة وحيدة :

(٨١) هذا الاسم هو الاسم الأول وليس اسم الأسرة وصحة الاسم هو بولور ليتون (١٨٠٣ – ١٨٧٣) وهو روائى بريطانى وقد كتب رواية « أيو جين أرام » عام ١٨٣٢ (المترجم) .

(٨٢) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ – ١٨٣١) مؤلف بريطانى له رواية « رجل الوجدان » (١٧٧١) (المترجم) .

(٨٣) عن المقالات الانجليزية انظر : ميشيل ، المرجع المذكور ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨ وما بعدها وانظر المجلد الأول ، ص ٩٠ وما بعدها .

(٨٤) رواية من تأليف بريفو عام ١٧٣١ وروعتها ترجع إلى الأوصاف البسيطة والواقعية لرجل يتحكم ويقهر عواطفه إزاء امرأة غير جديرة به (المترجم) .

(٨٥) رواية كتبها الروائى البريطانى كونستانت عام ١٨٠٧ ونشرت عام ١٨١٦ وهو يتحدث فيها عن علاقته بالأديبة الفرنسية السيدة دى ستال (المترجم) .

الأدب الحديث سيىء أخلاقيا وخطر اجتماعياً ؛ إنه يشجع الاشمئزاز من الحياة ويفضى للغاية إلى الانتحار . والأدب الكلاسيكي والأدب الفرنسي أدبان جيدان وعظيمان من ناحية الأخلاق والمجتمع . ووضح أن سان – مارك جيراردين تعلم منهجه من كتاب « عفريت المسيحية » لشاتوبريان رغم أنه – على عكس شاتوبريان – يقارن – دائماً – القدماء بالمحدثين للتنديد بالمحدثين . و« درس الأدب الدرامى » (خمسة مجلدات ١٨٤٣ ، ١٨٤٩ ، ١٨٥٥ ، ١٨٦٠ ، ١٨٦٨) الواسع الانتشار يبدأ بالفكرة الرائعة من أن « كل شعور له تاريخه ، والتاريخ مهم لأنه – إن جاز لنا القول – اختصار لتاريخ البشرية . ورغم أن مشاعر القلب الإنسانى لاتتغير إلا أنها مع هذا تظهر بالفعل أثر الثورات الدينية والسياسية »[٨٦] . ولسوء الحظ لا يُعد سان – مارك جيراردين مؤرخا على الإطلاق : إنه مجرد رجل أخلاق يضع انتحار ديدو[٨٧] بجانب انتحار شاتوبريان[٨٨] (فى تمثيلية فينى) أو يقارن الحب الأبوى لهوراس العجوز فى تراجيديا كورنى بتريبوليه فى تمثيلية هوجو « الملك يتسلى » أو يقابل عقوق الأولاد فى « أوديب فى كولونوس » بعقوق ريجان وجوزيل[٨٩] . ولم يدرك جيراردين إطلاقاً أن التجريدات مثل « الحب الأبدى » و« الغيرة » لا معنى لها نقديا خارج سياق التمثيلية ، وأنه لا يوجد شئ يبرهن عليه فى النقد بتفضيل هوراس على تريبوليه أو يونج ابنة بلانش بسبب حبّها غير المعقول[٩٠] . إن الأخلاق التى يعظ بها هى أخلاق الطبقة الوسطى الضيقة الأفق – إنها تزكية بالأسرية والفكاهة الحسنة والاعتدال والملاطفة الجميلة حتى إن جيراردين كان يعلى من شأن أنموذج البورجوازى فى « الوسط العادل » ويفيد كمثال تحذيرى لسانت – بوف ودى سنجتيس[٩١]. ولكن على الإنسان أن يدرك أن سان – مارك بكتابه « التاريخ » وخاصة فى المجلدات الأخيرة قد نُشر فى ظل حكم نابليون الثالث عندما كانت المخاطر الاجتماعية للرومانسية قد ولّت ،

(٨٦) « درس الأدب الدرامى » (طبعة جديدة ، خمسة مجلدات ، باريس) المجلد الأول ، ص ١٧

(٨٧) تراجيديا من تأليف البريطاني مارلو بالاشتراك مع ناش عام ١٥٩٤ (المترجم)

(٨٨) دراما نثرية كتبها الفريد فينى عن الحياة التخيلية الأولى فى حياة شاعر انجليزى هو توماس شترتون (١٧٥٢–١٧٧٠) (المترجم) .

(٨٩) ريجان وجوزيل الابنتان الكبريان للملك لير فى مسرحية « لير » لشكسبير . (المترجم)

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٩ وما بعدها ص ١٢٠ وما ، بعدها ، ص ١٤٣ وما بعدها ، ص ١٨٧ وما بعدها وخاصة ١٦٤ – ١٦٥

(٩١) انظر : ويلى : « سان – مارك جيراردين » ؛ وسانت بوف فى المجلد الأول من مؤلفه عام ١٨٤٩

وهى تحتوى على كثير من الفطنة والتفضيل والتعليق المحبب من النوع السيكولوجى والأخلاقى . وقد جرى التنسيق وفق أطروحات أو موضوعات : « حب الأزواج عند شكسبير » ، « الغيرة عند موليير » ، « المراهقة النادمة » وهكذا .

ومثل بلانش وسان - مارك جيراردين نجد ديزيريه نيسار (١٨٠٦ - ١٨٨٨) قد بدأ باحتجاج ضد أدب عصره . وهناك كتب «ضد الأدب السهل» (١٨٣٣) وهو يوجه هجومه ضد الرواية العاطفية المفرطة ، وضد نزعة العصور الوسطى المزيفة فى الرواية التاريخية والدراما الرومانسية المثيرة والمبهرجة[٩٢] . ولكن هذا البحث الخفيف كان مجرد ريادة للكتاب المرعب « دراسات فى الأخلاق ونقد للشعراء اللاتين فى عصر التفسخ » (مجلدان ، ١٨٣٤) . فهناك نجد مناقشة نقدية شديدة لكتّاب الأدب اللاتينى فى عصره الفضى- فايدروس ، سنكا ، برسيوس ، ستانيوس ، مارتييل ، جوفنال ، لاكان ، يقضى إلى اتهام صريح لأدب عصر نيسار[٩٣] . لقد ميّز نيسار ثلاث مراحل فى تاريخ الشعر : مرحلة الشعراء البدائيين هوميروس ودانتى وشكسبير ؛ ومرحلة الأدباء مع فرجيل كممثل لهم؛ ومرحلة النُّظامين الواسعى الاطلاع الموصوفين فى كتابه . والشعر الفرنسى الحديث يسير فى تواز مع مرحلة التفسخ ؛ إنه يظهر الأعراض المرضية نفسها مثل القديم المتأخر : الضعف الخلقى ، أسلوب الزخرفة الغريبة ، الغموض ، الضبابية[٩٤] . وللكتاب أهمية تاريخية كبيرة لأنه أدى إلى ظهور مناقشة شاملة للتفسخ فى الأدب الفرنسى (وسرعان ما استخدم كإطار مدح من جانب جوتييه وبودلير) .

وفى كتاب نيسار عن الأدب الرومانى نجد أن اتهامه للأدب الفرنسى الحديث هو اتهام عام تماما ؛ وهو لا يركز صراحة على الأسماء الكبرى فى الرومانسية الفرنسية إلا فى مقالين متأخرين عن هوجو ولامارتين (١٨٣٦ - ١٨٣٧) . وهو يشنّ هجومه على هوجو بسبب أنه « يحل الصور محل الواقع والألوان محل الفكر » ، وبسبب « لغته غير

(٩٢) أعيد طبعه فى « دراسات فى النقد الأدبى » ، باريس ، ١٨٥٨ ، وفى « مقال عن المدرسة الرومانسية » باريس ، ١٨٩١

(٩٣) الطبعة الأولى نادرة للغاية . والإصدارات المتأخرة (١٨٤٨ ، إلخ) تحذف الفقرات الإشكالية بشكل كبير .

(٩٤) « دراسات » ، الطبعة الرابعة ، باريس ، ١٨٧٩ وخاصة « الخاتمة » ، المجلد الثانى ، ص ٣٨١ وما بعدها ، وعن ثلاثة أنماط من الشعراء ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٦

المتجانسة والمحيرة والتي يراها الإنسان بعيون الجسد ؛ وأن لوحة ألوان الفنان ملقاة على قماش اللوحة وليست في صورة » . وكل ما عند هوجو هو وصف مادي يلمع ويتلألأ لكنه يعاني من عقم القلب وحساسية التخيل . ولايوجد مكان للعقل ، ولا يوجد تصميم ولايوجد ذوق ولايوجد حسٌ نقدي ، كل ما هنالك هو التخيل وحده وهو خيال جامح دون لجام يكبحه أو يلجمه . ولامارتين هو شاعر التعميمات الضبابية والعاجز عن النقد الذاتي وهو ذو نزعة مؤمنة بوحدة وجود غائمة وصاحب نزعة إنسانية مفرطة في العاطفية[٩٥] .

وهذه المقالات القوية تتضمن المفهوم الأساسي للشعر والتاريخ والذى يجسّد عمل نيسار الضخم «تاريخ الأدب الفرنسى» (المجلدان الأول والثاني ١٨٤٤ ؛ المجلد الثالث ١٨٤٩ ؛ المجلد الرابع ١٨٦١) . لقد كان كتاب نيسار أول تاريخ كامل عن الأدب الفرنسي جرى تصوره بروح موحدة وجرى تفصيله بوضوح وتم تنفيذه بإحكام . وهو في هذا « التاريخ » وفي العرض التحليلي الجميل لسان - مارك جيراردين (١٨٤٩) حدد نيسار تصوره الخاص للنقد والتاريخ الأدبي في مقابل التيارين الآخرين في العصر : الشكل الجديد للتاريخ العام الذى يصف تأثير المجتمع على المؤلفين وتأثير المؤلفين على المجتمع وقد تمثل هذا عند فيلمان ؛ والنقد المتمثل في صور السّير والذى استلهم شعوراً عاطفياً بتنوع الحياة الفردية (ولابد أن نيسار كان يفكر في سانت - بوف) . ونمط النقد عند نيسار يستهدف تحرير الأعمال من طغيان شعار « كل حسب ذوقه » وجعل النقد « علماً دقيقاً »[٩٦] . واقترح مثالا للروح الإنسانية الكلية في كتبه وهو مثال آخر للعبقرية الفردية لفرنسا ومثال آخر للغتها ، ولقد وضع كل مؤلف وكل كتاب في علاقة مع هذا المثال الثلاثي الجوانب ، وما يرقى إلى هذا المثال ينال الثناء ، وما ينحرف عنه يجرى التنديد به . ولايجد النمط التالي مُركَّبَه إلا في فرنسا القرن السابع عشر . إن الأدب الفرنسي في العصر العظيم قد حقق توازناً رائعاً بين الملكات الإنسانية والمشاعر والتخيل الذى يهيمن عليه العقل ، بينما آداب الشمال الأوربية أكثر فردية لكنها أكثر محلية وأقل عمومية . ومن ثَمّ فإنّ مفهوماً لإنسان مثالي كلي متناغم ومعقول وقادر على تدجين انفعالاته وتخيله يتضمن كل نقد نيسار .

(٩٥) مقال عن المدرسة الرومانسية ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦

(٩٦) « نقد السيد سان - مارك جيراردين » في « دراسات عن نقد الأدب » ص ١٤٨ - ١٤٩ - « تاريخ الأدب الفرنسي » الطبعة ١٧ ، ٤ مجلدات ، باريس ، المجلد الرابع ، ص ٤٥٠

إن الكلية كمثال يجرى فرضها حتى فى الأسلوب واللغة . « إن التماثل الضرورى للأساليب داخل اختلاف الموضوعات أو العبقرية الخاصة للكتاب العظام تشكلّ جمال أدبنا : إنه وحدة اللغة فى تنوع الكلمات . إننى أتحدى الناقد الخبير أن يدرك مؤلف فكرة ما جرى التعبير عنها باكتمال «ما لم يعرف الفكرة عن ظهر قلب»[٩٧]. إن معاييرنا المعاصرة للخاصية المميزة وما هو فردى وما هو عينى لانكاد نجد أفكاراً لها أكثر صراحة مما جاء هنا .

ويمثل هذه الكليات فى العقل فإن التاريخ لايمكن تصوره إلا على أنه سلسلة من أشكال الاقتراب وأشكال الابتعاد عن هذا المثال . وتأثير كتاب نيسار أشبه بتأثير رواية بدون تشويق ، رواية كُتبت من وجهة نظر كلية الشمول بشكل صارخ . وكل شئ حتى العصر الكلاسيكى يبدو على أنه إعداد ؛ وكل شئ بعده هو تدهور . والمجلد الأخير من كتاب نيسار عن القرن الثامن عشر يظهر الخطاطية بكل ما فيها من تعرية . لقد جرى رسم قائمة توازن بالمكاسب والخسائر ، وهناك مقارنة دائماً بين القرن الثامن عشر وبين القرن السابع عشر ، والمقارنة ليست فى صالح القرن الثامن عشر . وتاريخ « الخسائر » فى الشعر يجرى عرضه من نظم جان بابتيست روسو[٩٨] وفولتير . والشعر لم يعاود اكتشافه إلا على يد شنييه . ويمكن تسجيل «المكاسب» فى نثر مونتسكيو وفولتير وبوفون ، لكن السخط ينصب فقط على روسّو ونزعته الطوبوية»[٩٩]. والمائة والعشرون صفحة المخصصة لبوسويه مقابل ثلاثين صفحة مخصصة للافونتين وخمسين صفحة مخصصة لموليير فى المجلد الثالث إنما تدلّ على الهوى المنحرف : إن نيسار محافظ شديد يندد « بالتخيل » باعتباره ملكة منحطة ؛ باعتباره عنصراً فوضوياً . والتخيل يؤرجح الناس ويحول بينهم وبين إدراك الحقائق الخالدة . وتُحْسب شعبية» رونسار لصالحه ؛ وحتى راسين يروق له من خلال هذه المعالم المتدنية فى عمله ؛ ونجاح الشاعر الرومانسى الحديث يرجع إلى استغلال

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢١٠

(٩٨) (١٦٧١ – ١٧٤١) من أكبر شعراء عصره فى فرنسا وعنده حس ظاهر . وقد نفى بسبب بعض أشعاره لمدة ثلاثين عاماً ثم أشفق عليه عدوه فولتير . صدرت له عام ١٧٢٢ مجموعة من أشعاره . (المترجم)

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٢٨ وما بعدها ، ص ١٦٠ وما بعدها ، ص ٣٢١ وما بعدها ، ص ٥١٤ وما بعدها .

التخيل الحسّي(١٠٠) . ولايدرك نيسار أنه – ضمنيا – قد ندّد بكل الشعر وكل الفن ؛ وأن معاييره هى معايير دينية وأخلاقية وعقلية وسياسية بالمعنى الواسع ؛ وأن نقده الفقهى الذى يدافع عنه ضد نقد الجماليات قد تخلّى تماماً فى التطبيق عن مجال الأدب . إن التخيل فوضوى وعديم الحيلة وابتداع ثورى ؛ والفن هو خطر اجتماعى . ولقد أعطى نيسار عصره صيغة لكلاسيكية إحيائية وتمجيد القرن السابع عشر وديمومة الروح والذوق الفرنسيين – صيغة تبقّت بشكل كبير عند برونتيير بل وحتى عند لاسر وارفينج بابيت .

ومع نيسار وبلانش وسان – مارك جيرالدين كانت للنزعة المحافظة والكلاسيكية دوافع سياسية وأخلاقية . ويستمد الكسندر فين (١٧٩٧–١٨٤٧) آراءه من مصادر دينية عميقة . إن نيسار كاثوليكى : وبوسويه هو بطله . وفين هو راع كالفينى من لوسين أمضى عشرين عاماً فى بازل يدرس الفرنسية ومات وهو أستاذ بأكاديمية لوسين، وأبطاله هم الفيلسوف باسكال وجماعة بور رويال، ومعاييره هى معايير دينية بالقطع وبوضوح . وكتاباته وهى أساساً محاضرات نشرت مجهولة المؤلف تغطى كل الأدب الفرنسى منذ أوائل القرن السابع عشر . والمحاضرات غالباً ما تكون شارحة خالصة ؛ وهى مغلفة بمقتضيات مطولة وهى مسهبة حافلة بالوعظ بل وحتى أحيانا تبدو زئبقية فى نغمتها ويمكن استبعادها بسهولة على أنها من الطراز العتيق وتربوية شديدة . وحتى الثناء الحار من جانب سانت – بوف الذى عرف فيه عندما حاضر عن جماعة بور رويال فى لوسين أو المحاولات الحديثة فى سويسرا لإحياء فين كأخلاقى ولاهوتى وهو « باسكال بروتستنتى » ولايكفى هذا لمنحه مكانة وسط نقاد الأدب . ولكن كتابه « دراسات حول الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر » (ثلاثة مجلدات ، ١٨٤٨) لايواجه الرومانسيين الفرنسيين الأساسيين فحسب (السيدة دى ستال وشاتوبريان ولامارتين وهوجو وميشليه وكين وسانت – بوف) بمعايير مسيحية بروتستانتية صارمة وقوية ؛ بل إن الكتاب يجسّد أيضا رأيا فى الشعر على أنه رمز وكشف يكاد يكون فريداً فى العالم الناطق بالفرنسية فى ذيّاك الوقت .

(١٠٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٦١ وما بعدها ، المجلد الثالث ، ص ٧٠ وما بعدها . انظر : «مقال عن المدرسة الرومانسية » ، ص ١٣٦ من أجل فقرة عن أوائل حياته (١٨٣١) عن دور الفنان .

إن فين لابد أنه قد تعلّم شيئا من الفكر الألمانى إبان إقامته فى بازل ، وإن كان نادراً ما يقتبس من الكتاب الألمان (جان بول ، فريدريك شلجل) وينقد جوته بسبب موضوعيته وتباعده المفرطين[١٠١] . وهو يفهم (مهما يكن مصدره الدقيق) العقائد المحورية لعلم الجمال المثالى الألمانى . ما هو كلى عينى ، وتجسيد العام فى الجزئى ، وإضفاء الطابع المادى على ما هو روحى ، والوحدة العضوية للعمل الفنى الكامل . وفين الذى يوصف عادة بأنه «صاحب نزعة روحية » يعرف أنه فى الأدب يعد مبدأ الفكرة لذات الفكرة زائفا زيف مبدأ الفن للفن ، وأن احتقاراً للجزئى والعينى يسرى على نحو مضاد لطبيعة الأدب[١٠٢]. وليست دعوة الشاعر هى المعرفة بل الرؤية . والحدس هو ملكته الخاصة . وهو يرى ويفهم بالنفس[١٠٣] . ويأخذ فين بجدية القلب العارف ، ومن ثمّ يدافع عن باسكال ضد اتهام فيكتور كوزان له بالنزعة الشكية المتطرفة.[١٠٤] إن للقلب (دواعيه) . ومن ثمّ فإن الشعر هو «إعادة إنتاج جديدة ومدهشة متواصلة للسر الذى لايتغيّر» ، إنه « الوحى الأكمل والأعمق الذى يمكن أن يُعْطَى للإنسان» بعد الوحى الدينى ذاته.[١٠٥] إن الشعر هو (الكلمة) ، (الفعل) الخاص بالطبيعة الخاطئة . والشاعر هنا عليه أن يلاحظ الكون لكى يعيده إلى عظمته البدئية.[١٠٦] غير أن هذا الوحى من خلال القلب وهذه البصيرة الحدسية لايتحققان فى الشعر إلا فى العالم العينى للرموز أو فى الصور والمجازات . « إن الشعر بصفة عامة لايحدد الأشياء ؛ إنه يظهرها ، يعطيها شكلها ؛ وما نطلبه من الشاعر ليس فكرة

(١٠١) فى « المسيحية الفرنسية » ، لوزان ، ١٨٧٠ ، المجلد الثالث . المقدمة : « مقال عن الأدب الفرنسى » يشير إلى الأخوين شلجل ؛ وخاصة فى ٢١ فى الحاشية وبوترفك ص ٢٢ فى الحاشية ويقتبس جان بول ص ٢٤ فى الحاشية ، ص ٩٥ فى الحاشية ؛ جوته ص ٢٧ فى الحاشية وص ٣٢ فى الحاشية وص ١٢ فى الحاشية ؛ وفريدريك شلجل عن بوسويه وراسين وروسو ص ٣٧ فى الحاشية و ٥٠ فى الحاشية . وكل هذا بالألمانية . وعن جوته «دراسات عن الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر » ثلاث مجلدات ، لوزان ، ١٩١١ ، المجلد الأول ص ١٥٤

(١٠٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٥٢ ، ص ٢٧٩

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٦

(١٠٤) بعض الأفكار عن باسكال (باريس ، ١٨٤٣) هى التقرير السريع عن مخطوطة « أفكار » لباسكال . والعرض التحليلى الذى كتبه فين وارد فى « دراسات عن بليز باسكال » (لوزان ، ١٩٣٦) ص ٦٨ –١١٤

(١٠٥) « دراسات » ، المجلد الثانى ، ص ١١٩

(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣ – ٥

الشئ بل الشئ ذاته العينى والمركّب والحى ».[١٠٧] وهو يكرر بإصرار أن « الشعر لن يعيش إطلاقاً بالأفكار والتعميمات المجردة. والقارئ سوف يبحث دائما عما هو فردى لكى يتوحّد به ».[١٠٨] ومن ثمّ فإنّ الاستعارة لم تُخْتَرع على نحو تعسفى بل توجد « فى أعماق النفس . وهى تلوّن القاموس الشعرى لا من الخارج بل من الداخل . إنها ليست طلاءً بل هى تجسيد »[١٠٩]. وفين بمديح مفرط للتون يلعب بتنويع على هذا التصور للاستعارة وبهذا يصبح اللامرئى مرئياً والمجرد محسوساً . «إن الشعر يجسّد مادياً كل شىء » . إنه يجعل الأفكار فردية ويجسّدها . وضرب المثل بتجسد عيسى المسيح مرسوم بوضوح[١١٠] . ومن ثمّ فإن الأسطورة تحظى بالدفاع عنها بل حتى الأسطورة الكلاسيكية : « إن قصص أورفيوس وأمفيون حقيقية ؛ إنها تحملنا إلى نقطة الاتصال بين الخير والجميل ؛ الواقعى والمثالى ؛ ويمكننا أن نقول : تحملنا إلى الأرض الحقيقية الشعر »[١١١] .

وتصوّر فين للكلى العينى ونزعته الخاصة بالتجسيد مرتبطان ارتباطاً شديداً بالتقاطه للعضوية . وكلما قويت الفردية قويت الوحدة الباطنية . « إن كل شئ يتجمع من الخارج ، كل شئ – بدل النمو أشبه بالنبات – ينبنى أشبه بالبناء لايمكن أن تكون له أى حقيقة شعرية »[١١٢] وفين – مع النقاد الفرنسيين فى عصره – قد تقلّب – على الأقل فى نظريته – على الانفصال بين المحتوى والشكل ، بين النزعة التعليمية والنزعة الصورية ، وهى الثنائية التى أصابت النقد الفرنسى بلغتها (وليس النقد الفرنسى وحده) طوال القرن . والتقاط فين لوحة النظر الرمزية والجدلية لاتزال تسمح له بتعاطف مدهش مع معاصريه الرومانسيين ذوى النزعة العاطفية . لكنه يستطيع أن ينقدهم على أساس أن هناك معايير خلقية ودينية : لقد نقد لامارتين بسبب نزعة وحدة الوجود عنده ونقد السيدة دى ستال بسبب مثاليتها الغامضة . وهو يستطيع أن يحكم عليهما جمالياً بسبب العينية الزائفة ، كما فعل مع هوجو أو التجريد المزيف كما فعل

(١٠٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٥٦ – ٣٥٧

(١٠٨) « دراسات » ، المجلد الثانى ، ص ٧٥

(١٠٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٤

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٤٦

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٣

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٢

مع لامارتين . وهو ينهي عرضه التحليلي بشكل بارع بقوله : « إنّ لامارتين لايزال يتذكر رؤية أولى وسوف يتذكر يوماً ما أنه قد تذكر »[١١٢] .

وكلما تحرك فين مرتداً إلى الماضى أصبح نقده أكثر كلاسيكية وأخلاقية بشكل تقليدى ومحاضراته عن القرن الثامن عشر هى إشكالية متصلة ضد «الفلسفات» . محاضراته عن القرن السابع عشر هى عروض تحليلية مدرسية مملة وخطابة أخلاقية . ولانجد إلا كتابه عن باسكال وهو «دراسات عن بليز باسكال » (١٨٤٨) هو الذى له قيمة . وفيه يؤكد سيكولوجية باسكال وفلسفته الأخلاقية أكثر مما يؤكد لاهوته وميتافيزيقاه . ولقد حاول أن يجعل باسكال أقل ثنائية حادة عما فعل فيكتور كوزان . إن باسكال يعرض معرفة بالحقيقة الإلهية ، معرفة قليلة هى معرفة حقة وليست رقصة موت يائسة من النزعة الشكيّة الكلية إلى الإيمان الذى وجده كوزان فى باسكال . وقد التهمت النزعة المسيحية العاطفية الحارة عند فين هذا التفسير (إن أشكال الصواب والخطأ ليس هنا موضعها كى نقدّرها) كما ألهمت كل أعماله . وإنّ التقاطه لوجهة النظر الرمزية والعضوية قد حفظه من مجرد النزعة التعليمية .



ويُظْهِر شارل مانين (١٧٩٣ - ١٨٦٢) أحيانا التقاطا مشابها للطبيعة الرمزية للشعر . وإنّ لُبُّ كتاباته « أصول المسرح الحديث » (١٨٣٨) وترجمة تمثيليات روسوتيا (١٨٤٥) و «تاريخ مسرح العرائس فى أوربا » (١٨٥٢) يشكل إسهاما هاماً فى التاريخ الأدبى . والكتاب الذى عن أصول المسرح والمهدى إلى فوريل يناقش - على نحو تعليمي- أطروحة الأصل الثلاثى للمسرح الحديث . إن للأوبرا والدراما الرسمية والمسرح الشعبى أصولها فى الدراما القائمة على الطقوس ومناظر البلاط المكلل والعروض الترفيهية فى الشوارع على التعاقب . والإصرار على أن الدراما نمت من أشكال أدنى وأن هناك استمرارية متواصلة للفن الدرامى منذ القديم وأن فهم هذه (العصور المظلمة) ضرورى لتقدير الكاتب المسرحي الأسبانى لوب دى بيجا وكالدرون وشكسبير كان عرضاً قيما (رغم أنه قد جرى نسخه وإبْطاله اليوم) لمبادئ النزعة التاريخية : بحثها عن الأصول والاهتمام بالفن الشعبى وعقيدة الاستمرارية .

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٣

ويقول مانين إن المؤرخ يجب «أن يعيد إقامة رابطة من الروابط التى كسدت للكمالية الإنسانية»[١١٤] ولكن –كما هو الحال عند أمبير وفوريل– ظل المشروع الطموح على شكل جزئى : فالمجلد المنشور مكرّس للقديم والطقوس والأسراريات وتمثيليات السيرك وهكذا ، وذلك على أساس أنها أشكال مسبقة للفن الدرامى ؛ أما الكتب المتأخرة والمقالات المتناثرة فهى ليست إلا عروضاً تحليلية جزئية لخلفية الفن الدرامى المتبقى خلال العصور الوسطى[١١٥] .

ولقد كتب مانين تقارير عاطفية عن عروض أصحاب التمثيليات الانجليز فى باريس[١١٦] . ولقد تحدث عن تمثيليات وتمثيل كمبل وكيم وماكريدى والآنسة سيمثون وآخرين ونقد العروض المقتبسة عن أعمال شكسبير التى قدمت عن نص محرف . وكان كل هذا عروضاً تجريبية هامة عن تأثير ونجاح الشكل الإنجليزى للدراما وهى تفجّر الجانب الرومانسى فى النقاش الدائر الكبير . ومانين هو أيضا صاحب نظرية ممتاز وإن كان لسوء الحظ لم يضع آراءه إلاّ على نحو موجز وعرضى ، ولم يحدث إطلاقاً أن طورها إلى حالة متماسكة . ولقد أعلن بحدة نهاية كتب فن الشعر القديمة وأبرز الحاجة إلى «علم جمال» جديد يهتم « بالحالة الشعرية » . وهو يرفض بوضوح نظرية المحاكاة وأعلن «التخيل» على أنه الملكة الشعرية المحورية التى تربط الصورة والموسيقى فى مركب واحد . كما أنه يرفض النظريات المعتادة عن الأجناس الأدبية بما فى ذلك خطاطية فيكتور هوجو التطورية الصارمة ، مدركاً أن الأجناس الأدبية تختلط وتتداخل فى الأزمنة الأقدم[١١٧]. وبينما يقرّ مانين بالفروق بين الحكى والأغنية والحوار فإنه يريد أجناساً أدبية تقوم على أساس «الفروق المصطنعة للشكل ، بل وفق طبائع الخيوط الداخلية التى يُرَنِّمها كل منها فى عقل الشاعر ونفس المشاهدين[١١٨]. إن هدف الشاعر

(١١٤) « أصول المسرح الحديث » (باريس ، ١٨٣٨) ص ١١ – ١٢ ، ص ١٧ – ١٨ من التصدير .

(١١٥) بجانب طبعة روسويتا والكتاب عن مسرح العرائس توجد سلسلة طويلة من المقالات عن المسرح الفرنسى القديم فى «جورنال دى سافا» (١٨٤٦ – ١٨٥٨) وتصل الذروة فى دراسة باتلان (١٨٥٥ – ١٨٥٦) .

(١١٦) فى ١٨٢٧ أعيد طبعها من (الجلوب) فى مجلدين : « أحاديث وتأملات تاريخية وأدبية» مجلدان ، باريس ١٨٥٣

(١١٧) « أحاديث » ، المجلد الأول ، ص ٦١ – ٨٨ ثم بصفة خاصة ص ٨٩ – ١٥٨ أيضا عند اجار كينيه «الأعمال الكاملة» (١٨٥٨) المجلد السابع وبصفة خاصة ص ٩٤

(١١٨) « الأصول » ص ٣٢

هو أن « يفك شفرة الحروف الكبرى التى طبعتها أصابع (الخالد الأبدى) على كل الأشياء وأن ينقل إلى الاهتزازات الشعرية الموسيقى السرية التى يستمدها العالم من الأعماق داخل كل عناصره وكل مخلوقاته »[119]. إن « الشعر الذى يمكن أن يسمى شبه علم » أو الأحرى شكلا سابقاً على العلم ، يستدعى – من خلال تألق رموزه ورفض مجازاته– حشداً من الحقائق المتوقعة التى يجد العلم فيها فيما بعد عرْضاً له ». والأمر على هذا النحو لأن « كل التعبير الشعرى الحق هو كشف لعلاقة مكتشفة جديدة بين العالمين الفيزيائى والأخلاقى »[120] . إن الشاعر لا يستطيع أن يقنع باللغة الجارية نظراً لأنه يسعى إلى التعبير عما لايوصف وما لا يتحدد فى نفس الإنسان « ويجب أن يفتح فى أى لحظة مجالاً إلى اللامتناهى » . ومن ثمّ فإنّ الشعراء هم مبدعو اللغة ، إنهم يصنعونها ويغيرونها باستمرار.[121]

ومن الدهش أننا نجد مانين فى زمنه ومكانه وهو يدافع حتى عن الغموض والمبالغة والشطح الخيال – والذى يعد « كريسلر » لهوفمان مثالا لها – وكذلك سحر المسافة . وهو مثل ديدرو وورد زورث يستبعد الاحساس العنيف من الشعر : يجب أن يكون الأمر ذكرى الإحساس وليس الاحساس نفسه . إن الفصاحة هى صوت الإحساس وليس صوت الشعر . إن الشعر « لايقتصر على أن يعكس الصور والأحاسيس التى يتلقاها : إنه يبدع العلاقات التى يكتشفها بين صورتين أو بين فكرتين ، ومن هذا يستمد صورة ثالثة أو فكرة ثالثة ، وهو يستمد تعبيراً عن تلك العلاقة التى هى الإنجاز الفريد الخاص بها لنفسها. وبهذا المعنى فإن الشعر هو إبداعى»[122]. ويمثل هذه النظرة التى تمجّد الشعر على أنه تخيل إبداعى وأنه مفسر النسيج المتشابك للكون وأنه بصيرة ؛ فإن مانين مع هذا يتمسك بنزعة شكية قوية عن الدور الاجتماعى للشعر . إنه يعترض على تظاهرات هوجو المبالغ فيها . « هل يترتب على هذا أن المبادرة الاجتماعية والدينية فى عصرنا يجب أن تمت إلى الشعراء وأن عليهم أن يشنّوا هجوماً شديداً على المشكلات الميتافيزيقية والاجتماعية ؟ » إن مانين لايستطيع أن يتبين كيف يستطيع شاعر ، أن يكتشف الحقيقة الاجتماعية . يوجد

(١١٩) « أحاديث » المجلد الأول ، ص ٩٣

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١٢١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٩

(١٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤١ – ١٤٢ ، ص ١٤٤ – ١٤٥ ، ص ١٥٣ – ١٥٦ ، ص ١٥٧

«مزيد من الابتكار ، الإبداع ، الأصالة الحقيقية» فى بعض قصائد هوجو عن المستقبل والتى يشعر بها الشاعر كثيراً أنه مضطر إلى إخفاء خواء فكرة »[١٢٣] إن تواضع مطالب مانين الشديد وكذلك الطريقة الاعتباطية التى عرض بها تجعل وضعه مشوشاً مما يربط على نحو ناجح بصائر فن الشعر الرمزى بالتأريخية الجديدة .



لقد تحفّظ مانين وآخرون كثيرون على تمجيد الشاعر على أنه نبى ملهم وزعيم اجتماعى . وهذا التمجيد للشاعر كان – وفى هذا ما يدعو إلى الدهشة على نحو كاف – يشكل الوضع الغريب الذى اضطر فيه الشعراء بالأشكال السابقة للاشتراكية أن يقدموا أشد حركات العصر التعليمية والنفعية والعقلانية . وفى كتابات سان – سيمون (١٧٦٠ – ١٨٢٢) كان الأدب لايزال يلعب دوراً ثانوياً للغاية . غير أن سان – سيمون أسس ملمحا من ملامح نظرية الأدب انحداراً من حركته : التفرقة الحادة بين العقل والمشاعر ، بين الفيلسوف والعالم من جهة والشعراء والفنانين المصورين الذين وظيفتهم حسب كلمات أوجست كونت « تحريك الجماهير »[١٢٤] من جهة أخرى . ونظرة سان – سيمون الخاصة هى نظرة عقلانية ، لكن تلامذته شعروا بعدوى الجو الرومانسى وزعموا لأنفسهم أنهم مؤسسو ديانة جديدة ، وقبل ثورة يوليو مباشرة أهاب أميل بارول – وهومن صغار السان سيمونيين – بالفنانين أن ينضموا إلى الحركة ووعدهم بدور بارز فى المجتمع الجديد . « إن الفنان وحده بفضل ذلك التعاطف الوجدانى الذى به يعانق الرب والمجتمع ، جدير بتوجيه الإنسانية »[١٢٥] . إن العقيدة القديمة تعود فى قناع جديد . لكن الزعماء الفعليين كحركة سان سيمون لم يفكروا فى الشعراء إلا على أنهم خدم لعقيدتهم . وقد أعلن أنفانتين باعتباره أب الكنيسة أن الفنان هو «كلمة الكاهن» – إنه الكاهن نفسه[١٢٦]. ولاعجب أن الشعراء والكتاب الذين تأثروا فى البداية بالحركة سرعان ما انزاح عنهم الوهم . ويمكن القول نفسه

(١٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١٢٤) انظر : هنت ، ص ١١ ومارجريت تبسيرت : « الدور الاجتماعى للفن بعد السان سيمونيين » ، باريس ، ١٩٢٧

(١٢٥) هنت ، ص ٣٥

(١٢٦) هنت ، ص ٧١

فى معظمه عن الاشتراكية الطوبوية عند شارل فورييه (١٧٧٢ - ١٨٣٧) . وهو وأتباعه بالمثل اعتبروا الشاعر حليفاً قيما بالامكانية . لكن أتباع فورييه - وهم أكثر وضوحاً عن أتباع سان سيمون - حددوا بدقة مطالبهم بالدعوة إلى فن ديمقراطى شعبى . وفى الأربعينــات كانت لهم علاقات أوثق بالواقعية الناهضة بالرغم من الأحلام الغامضة والعاطفية عند فورييه نفسه .

والناقد الأدبى الحقيقى الوحيدبين الاشتراكيين الطوبويين البارزين بيير ليرو (١٧٩٧ - ١٨٧١) له علاقات وثيقة بالجماعة الرومانسية ، وصاغ نظـرية تجمع ما بين الدعوة إلى فن اجتماعى ورمـزية لاتبتعد عن الرمـزية عنـد مانين أو فينت . لقد أعجب ليرو بجان بول وعرف شيئا عن عمل كرويزر عن الرمزية . وفى مقال «عن الأسلوب الرمزى » (١٨٢٩) أدرك أن الشعر الحديث يحل باستمرار الصور محل التعابير التجريدية . « التعبيرات الغامضة وغير المحددة محل التعبيرات السليمة ، والاستعارات والمجازات محل مقارنات الأفكار » . ويبدو له أن « التحدث بالرموز والمجازات هو الابتداع الأكبر بالنسبة للأسلوب فى الخمسين سنة الأخيرة »[١٢٧] . والرمز - بطبيعة الحال لايعنى هنا أكثر من أى نوع من المجاز أو الصور المجازية أو الاستبدال بينها .

ولكن فى سلسلة من المقالات البارزة فى «المجلة الموسوعية» (١٨٣١) فإن المبدأ الرمزى تحدد بدقة أكبر بكثير . إن المبدأ المتفرد للفن هو الرمز بمعنى أن الفنان لايملك إلا أن يجسّد حياته الباطنية فى شئ يوجد من قبل فى الطبيعة . فهناك من جهة لغة تجريدية لاتستبعد الفصاحة أو حتى الجلال؛ وهناك من جهة أخرى الشعر، لغــة الرموز ، نسق من التواصل ، شبكة من الذبذبات :

« الشعر هو ذلك الجناح الغامض الذى يحلّق حسب الإرادة فى عالم النفس ، فى ذلك المجال اللامتناهى الذى جانب منه لون وجانب آخر صوت وجانب ثالث حركة وجانب رابع حكْم إلخ ؛ ومع هذا فإنّها كلها تتذبذب معا وفق قوانين معينة حتى أن الذبذبة فى منطقة تنتقل إلى المنطقة الأخرى وميزة الفن هى الإدراك والتعبير عن هذه العلاقات الخفية بعمق فى الوحدة الخالصة للحياة فمن هذه الذبذبات المتناغمة للمناطق المختلفة للنفس ينتج (وتر) وهذا الوتر هو الحياة ، وعندما يتم التعبير عن هذا الوتر

(١٢٧) فى صحيفة (الجلوب) ٢٩ مارس و ٨ أبريل ١٨٢٩ . أعيد طبع المقال فى الأعمال الكاملة ، باريس ، ١٨٥١ ، المجلد الأول ، ص ٣٢٤ بعنوان « عن شاعرية الأسلوب » .

يتواجد الفن ؛ والآن فإن التعبير عن هذا الوتر هو الرمز ؛ وشكل التعبير الذى يتخذه هو الإيقاع الذى هو جزء من الرمز ؛ وهذا هو السبب الذى يجعل الفن تعبيرا عن الحياة ، تعبيرا عن ذبذبة الحياة ، وتعبيراً عن الحياة نفسها »[١٢٨] .

وفى موضع أخر يدرك ليرو أن «الاستعارة والرمز والأسطورة ليست سوى درجات من المجاز »[١٢٩]. وهو يرى فى الرمز « شكلا متوسطا بين المقارنة والمجاز – إذا ما تحدثنا بدقة أكبر ، وهو أكثر نعومة من المقارنة وأقل غموضا من المجاز . إنه حقا إشارة ، استعارة معبرة عن فكرة »[١٣٠] . ومصطلح (الرمز) ينحرف بالأحرى بغموض من مقولة بلاغية إلى عنصر له شكل صوفى إزاء الطبيعة . والنظرية بكاملها هى إذن مشبعة بحيوية باعتقاد حميم بأن الفن لايجب فحسب أن يرمز إلى الحياة داخل الشاعر ، بل يجب أيضا أن يدعو إلى حياة جديدة ويتوقع مستقبلا بمصير الإنسانية .

زيادة على ذلك فإن ليرو فى هذه المقالات وفى مقدمة لترجمة لرواية «آلام فرتر» (١٨٤٥) يتقبل الرأى القائل إن الشاعر لايستطيع سوى أن يعكس مجتمعه بصدق . وبينما يلوم الشاعر على جهله إلى أين تسير الإنسانية (أى لأنه ليس داعية لمعتقده) وهو فى الوقت نفسه يقدّم دفاعاً عن التشاؤم الرومانسى وعن الشعر المصطبغ بصبغة الشاعر بايرون فى عصره . وهو يقول إن لامارتين وهوجو ليسامسيحيين حقا : إنهما يتأرجحان – دون حسم – بين الماضى والمستقبل دون أن يكون لهما أى دين اجتماعى أخر غير عبادة الفن . ومع هذا فإنهما يعبران عن الحالة الحقيقية للإنسانية ، عن «الأعماق الحالكة والعميقة للقلب الإنسانى فى عصرنا»[١٣١] . والاعتراض على أن هناك كتاباً محافظين أو متفائلين مثل سكوت و ج . ف . كوبر ويرنجر يجرى طرحه حسب المجتمع المتخلف الذى ينتمون إليه أو المزاج الخاص . وإن أدب عصرنا هو «رمز الفوضى التى نتخبط فيها والتى منها سوف ينبثق عالم» . ويجرى تفسير رواية

(١٢٨) «المجلة الموسوعية» ، المجلد ٥٢ ، أكتوبر ١٨٣١، ص ٤٠٧ – ٤٠٨ فى نص من ترجمة جيلمان ، ص ٢٢٣

(١٢٩) «المجاز» فى «الموسوعة الجديدة أو القاموس الفلسفى» ، باريس ، ١٨٣٥ – ١٨٤١ المجلد الأول ، ص ٥٢٧

(١٣٠) من (الطوب) فى هامش صفحة ٩٥ الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٣٢٠ – ٣٣١

(١٣١) « المجلة الموسوعية » ، ص ٦٤٧

«آلام فرتر » ولكن ليس فى إطار ما بعدّه ليرو أُطُرَ السيرة المتزجة بكلام جوته فى « الفن والحقيقة » ولكن كصراع بين النزعة البروتستنتانية الساذجة عند جوته والالحاد الفرنسى الجديد . إن لدى فرتر الاحساس بالطبيعة والحب النقى والمساواة الإنسانية ؛ لكن ينقصه الاحساس الحى بمصائر البشرية . إن الطبيعة والإنسانية والأسرة يجرى الشعور بها بقوة فى « آلام فرتر » ولكن يجرى الشعور بكل منها على نحو منعزل . ويريد ليرو من الشاعر أن يظهر لنا «خلاص المصير الفردى المرتبط بذلك المصير الكلى»[١٣٢]. ويسير التحليل الحاد «لمرض العصر» جنبا إلى جنب مع نظرية فى الشعر رمزية ومفهوم للشاعر على أنه نبى وداعية للمجتمع الجديد فى المستقبل وإنّ ناقداً للعصر يمكنه – هكذا – أن يعلن أن « الشعر الرمزى ليس له مستقبل فى فرنسا وأن الاشتراكية وهى تتملكه قد كالت له ضربة قاضية »[١٣٣]. وسانت – بوف الذى شارك بعض الوقت فى آراء ليرو تحول ضد التظاهرات النبوئية واشتكى أن ليرو الذى أصبح « متكبراً وكاشفاً » قد أصبح بجانب هذا مشعوذا[١٣٤] .



لقد كانت فى هذا العصر النزعة التعليمية وهى نزعة ذات أسلوب عتيق وكانت تطلب من الأدب أن يعلم عن طريق الابهاج والمحاولات العديدة الرسمية وغير الرسمية للسيطرة الحكومية وتوجيه الأدب منذ الثورة[١٣٥] والمطلب الليبرالى أو الاشتراكى الجديد لفن يكون فى حدة التقدم أو اليوتوبيا والتحمس الاشتراكى فى العصر مع المظاهر السالف ذكرها تسبب فى رد فعـل يوصف عادة بأنه حركة الفن للفن .

(١٣٢) «نظرات عن فرتر وعامة عن شعر عصرنا» فى « فرتر بقلم جوته » باريس ، ١٨٤٥ ، ص ٢٤ ، ص ٢٨٩ ، ص ٤١ ، ص ٤٥

(١٣٣) بولين ليمايراك : «الشعر الرمزى والاشتراكى» ، «مجلة العالمية» ، سلسلة جديدة . ١٤ (١٨٤٤) ص ٦٨٢

(١٣٤) سانت – بوف : « مراسلات عامة » المجلد السابع ، ص ١٤٣ – ١٤٤ رسالة إلى هوتنس الار ، أكتوبر ١٨٤٧ انظر : « الكراسات » (باريس ، ١٨٧٦) ص ١٠٥

(١٣٥) عكس الآراء العادية ولم يكن الأمر قاصراً على الرقابة والسيطرة الحكومية بل أيضا الأدب الموجه بشكل قاطع هما هدف النظامين الثورى والنابوليونى معاو عودة آل بوربون . وقد دعمّ النظرية دى بونار . انظر على سبيل المثال ، سانت – بوف : «محاضرات الاثنين» ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٨ ومابعدها وب . فونتنيونو «نظرية» عن الأدب الموجه للثورة والامبراطورية » فى « وقائع المؤتمر الدولى الرابع لتاريخ الأدب الحديث » (باريس ، ١٩٤٨) ص ١٩١-٢٠٢

وكان المتحدث باسمها هو تيوفيل جوتييه فى سنوات (١٨٧٠ - ١٨٧٢) والنص المحورى لتصديره لرواية «الآنسة موبان» (١٨٣٤) وعلى أى حال لايستطيع الإنسان أن يتحدث عن حركة الفن للفن بأى معنى دقيق : لم تكن هناك سوى بوهيميا التى شعرت شعوراً عميقاً بانفصالها عن المجتمع البورجوازى فى العصر . وبيان جوتييه يصعب أن نأخذه على محمل الجد . إنه خطبة لاذعة ضد النقاد والصحفيين باعتبارهم أغبياء عقيمين وحسودين يخلطون بين المؤلف وعمله والذين يسمون الإنسان سكّيرا لاشئ سوى أنه يصف العربدة أو يسمونه فاجرا لأنه يحكى عن المجون . إن الأدب والفنون (لا) تؤثر فى المجتمع : إن الجميل هو من نافلة القول تماماً : «ما فائدة الجمال فى المرأة ؟ » يسخر جوتييه من أصحاب نزعة المنفعة العامة . «بشرط أن تكون المرأة قادرة على استقبال الرجل وحمل الأطفال تكون طيبة دائما بالنسبة للاقتصاديين . ما فائدة الموسيقى ؟ أو فن التصوير ؟» . «لا شئ جميل حقا يفيد فى أحد الأغراض : كل شئ مفيد قبيح » . وأكبر جانب مفيد فى المنزل هو الخصوصية . ويفضل جوتييه إناء صينيا لانفع فيه مرسوم عليه تنّين ويوسفى على إنائه الذى يشرب منه فى غرفة النوم إنه وهو مبتهج «يندد بحقوقه كفرنسى ومواطن ، لكى يرى صورة صادقة لرفائيل أو امرأة جميلة عارية » . وهو يفضل بالأحرى أن يمزّق حذاءه على أن ينظم شعراً سيئ القافية ، ويفضل أن ينطلق بدون حذاء على أن ينطق بدون قصائد . ويضحك جوتييه أيضا ساخراً من أصحاب النزعة الطوبوية مثل فورييه والإيمان السخيف بالتقدم . إن التقدم لم يحقق أى شئ هام إنسانيا . «هل ابتكر أى إنسان خطيئة مميتة جديدة واحدة »[١٣٦].

وجوتييه فى تصديره يظهر لسانه ساخراً من أصحاب النزعة المادية السوقية المبتذلة ، لكنه لايصيغ نظرية سوى تأكيد استقلال الجمال . وهذه الفكرة نفسها كانت بطبيعة الحال أبعد من أن تكون جديدة . وعادة ما يتم تتبعها للوراء إلى الألمان وإلى الفيلسوفين الألمانيين كانت وشيلر اللذين حددا ودافعا عن ذاتية الفن .

(١٣٦) « تصدير الآنسة موبان » بإشراف ج . ماتورى (باريس ، ١٩٤٦) ص ١٦ - ١٧ ، ص ٢٥ ، ص ٢٦ ، ص ٣٠ ، ص ٣١

وعبارة « الفن للفن وبدون غرض » يمكن أن نجدها فى مذكرات بنيامين كونستانت فى ١٨٠٤ عندما أدرج محادثة فى فيمار مع هنرى كراب روبنسون الذى كان يتحدث إليه عن علم جمال كانت[١٣٧]. لكن بطبيعة الحال لم يحلم الألمان مطلقاً بالتضحية بمطالب الفن الاجتماعية والميتافيزيقية ؛ إن ذاتية الفن عندهم لاتعنى (اللاجدوى) التى وصف بهاجوتييه الفن . ومما لاشك فيه أن جوتييه قد سمع عن تلك النظريات الجمالية بصفة عامة ، فقد كان يجرى عرضها فى فرنسا بصور مختلفة على أيدى فيكتور كوزان (١٧٩٢ - ١٨٦٧) وتيودور جوفروى (١٧٩٦ - ١٨٤٢) . وفى محاضرة فى دورة دراسية ألقيت أولا فى ١٨١٨ (ولم تطبع إلا عام ١٨٣٦) تحدث كوزان بوضوح عن الحاجة إلى «دين لذات الدين ، وأخلاق لذات الأخلاق ، وفن لذات الفن »[١٣٨]. وجوفرى فى الدورة الدراسية التى حاضر فيها عن علم الجمال - وقد ألقيت بشكل خاص على جماعة صغيرة ضمت سانت - بوف فى ١٨٢٨ (ولكن لم تطبع إلا عام ١٨٤٣) - كرّس درساً كاملا للتفرقة بين الجميل والمفيد)[١٣٩]. وعلم الجمال عند كوزان هو احتفاء أفلاطونى بالجمال العقلى المثالى . وفى بحثه «عن الحقيقة وعن الجمال وعن الخير» (١٨٣٦) وهو تنقيح لمحاضراته فى السوربون يدعو إلى الوحدة النهائية لثلاثيته القديمة . إن الجمال المثالى هو (الحقيقة) « فى ظل الأشكال الحية » ؛ إنه الجمال وقد انصهر مع فكرة أو مع أعلى نوع من العقلانية[١٤٠]. وعلم جمال جوفروى هو تطور لعلم الجمال البريطانى فى القرن التاسع عشر والذى يعد الجمال جهداً من أجل التعاطف الإنسانى لسيرورة ترابط الأفكار التى تنقلها العلامات

(١٣٧) ب . كونستانت . « صحف حميمية » ١١ فبراير ١٨٠٤ الأعمال ، طبعة البلياد ص ٢٦٦ . وقد كتب روبنسون أنذاك فى التوّ مقالات عن كانت لدورية انجليزية غامضة « منتلى رجيستر » وقد اكتشفت ووضعت مخطوطة للمعانى الأخيرة غير المنشور عن علم جمال كانت فى كتابى « كانت فى انجلترا » (برينستون ، ١٩٣١) ص ١٥٧ - ١٥٨

(١٣٨) «الدورة الدراسية عن الفلسفة ألقيت بكلية الآداب خلال عام ١٨٨ لفيكتور كوزان» (باريس ، ١٨٣٦) ، ص ٢٢٤

(١٣٩) « الدورة الدراسية عن علم الجمال » بإشراف فيليب داميرون (١٨٤٣) ص ٢٤ وما بعدها الدرس الرابع . الفرق بين النفع والجمال » .

(١٤٠) « دورة دراسية » ، ص ٢٩٨

أو الرموز . ولا شئ يمكن أن يكون أبعد من المعنى عن جوتييه بالنسبة للجمال الحسى والمجسدً بل وحتى الجمال الجنسى من المثال التجريدى عند كوزان الذى يرتد إلى أفلاطون وفنكلمان أو الشعور الإنسانى عند جوفروى والذى يأتى من مدرسة الحس المشترك الاسكتلندية .

بل أبعد من ذلك أننا نجد جوتييه يؤكد ذاتية الفن لأنه يحب السطح الجمالى واللون والشكل الخارجى للصور واللوحات ، حتى يصل إلى حد تشوش الجاذبية الجنسية أو مجرد ترف المتعة الجمالية . وهو نفسه يدرك أن « شهوة العينين هى خطيئتى »[141]. « إن الفن هو الحرية ، الترف ، المبالغة – إنه ازدهار النفس فى الكسل» ، هكذا قال جوتييه عام ١٨٣٢ وقصد بالنفس – بالأحرى – الحواس أو على الأفضل حساسية الفنان[142]. وهو يدافع بإصرار على أوليّة الشكل ويشعر بقوة : بالحاجة إلى العمل ، إلى الحرفة . إن الفن هو «عناية فائقة بالتنفيذ ؛ كلمة (الشاعر) تعنى حرفيا الصانع ، وأي شئ ليس حَسَن الصنع لايوجد » . وجوتييه الذى أراد لنفسه أن يصبح فنانا مصوراً يتصور اللغة على أنها وسيط الفنان ويجب تطويعها : « إن النظم مادة صعبة وصلبة مثل المرمر »[143]. وقد حاول فى عدد كبير من قصائده أن يبتعث الصور وأن يبث فى الكلمات ألوان الفنان المصور . وهذا التبادل للفنون يجرى تزويده أيضا للتقنية المعروفة تماماً لنقده . والخصائص المجازية بالتشابيه التصويرية تتناثر على كل نقد جوتييه التطبيقى . وهناك توقعات المنهج الذى عند لامب وهازلت ، ولكنه أصبح عند جوتييه النزعة الأسلوبية المتكلفة المتطورة ، أصبح انغماراً فى البحث . وهكذا د.د على سبيل المثال ملحمة شابلان « العذراء » توصف بأنها « صخرية » . « الهواء أيضا صخر ... والتيارات الصغيرة التى تتساقط من الصخور لها مظهر المياه الجامدة لا المياه الناعمة والنافذة وأوراق النبات فى الشجر تبدو وكأنها مصنوعة من

(١٤١) « الفنان » ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ ص ٤

(١٤٢) تصدير لـ «البرتوس» (١٨٣٢) الأشعار الكاملة ، إشراف ر . جاسينكى ، باريس ، ١٩٣٢ ، المجلد الأول ص ٨١ – ٨٢

(١٤٣) بقلم الكسندر سوميه فى «ريفو دى دو موند» ، الحلقة الرابعة العدد ٢٦ (أبريل ١٨٤١) ص ١٢١ ، ص ١٣٦

الحديد الأبيض » . وهكذا طوال صفحة كاملة بتنويع دائم على الإدراك الأولى أن قصيدة « العذراء » غبية بلا حياة ومن ثم فهى مثل العالم الصخرى[١٤٤]. وليس نقده بأى حال من الأحوال « نقداً انطباعياً » بمعنى أنه شخصى أو ذاتى . إنه شطح خيالي تصويرى بمناسبة وجود عمل أدبى .

ولكن سيكون من الظلم ألاّ نتبين أن جوتييه كان أيضا ناقداً له ذوق محدد ساعد فى إعادة تفسير تاريخ الشعر الفرنسى . وأهم كتبه «الزخرفات البشعة» (١٨٤٤) وهو سلسلة من المقالات متفاوتة عن الشعراء الفرنسيين بدءاً من فيلون عبر تيوفيل دى فيو وسانت – أمانت وسيرانو دى برجراك وجورج سودرى إلى سكارون . والمقال الأول عن فيلون يبدو اليوم من سقط المتاع . لكن جوتييه خطط بالفعل لتاريخ غير كلاسيكى الشعر الفرنسى وأظهر تقديراً حقيقياً لما نحن سميناه فن الزخرفة الغريبة (الباروك) . وكلمة «البشعة» مصدرها تصوير هوجو لمسرحيته «كرومويل» ، لكنها تعنى هنا شيئا أكثر من مجرد الأطروحة غير المنتظمة ، الشاذة ، الضخمة – وهو نفس الأمر بالنسبة للأرابيسك أو الزخرفة العربية أو الشطح الخيالى. والكلمة لايجرى الاحتفاظ بها فى العقل بوضوح ، كما أنها لاتُطرح على نحو متسق . لكن العداء المعتقد المتقبل للكلاسيكية الفرنسية يظهر من خلال بحثه . وجوتييه هو واحد من أولئك الذين أسفوا لتأثير مالرب . فمالرب يبدو له أقل روح شعرية وُجدت على الاطلاق . لقد أسس «مدرسة النظّامين – النحاة » التى واصلها بوالو » وهو ذو عقلية عادلة لكنها ضيقة الأفق ، وهو ناقد انفعالى وجاهل » وفى ذلك الوقت حصل الفرنسيون على ذوقهم المستهجن فى الشعر » بالنسبة للوضوح الشفاف ، وبالنسبة للصفاء الذى يشبه الماء المقطر ، والدقة الهندسية » ، ومجرد الحكى والموضوع . وبطبيعة الحال فإن الاستعارات والأشكال والعاطفة هى عند جوتييه شعر . ولقد وجد هذه الأمور عند تيوفيل دى فيو ، « إنه شاعر عظيم حقا به بدأت الحركة الرومانسية » وعند سانت أمان وهو عظيم وأصيل ولكن «تنقصه الرفعة والسوداوية » اللتان هما عند تيوفيل[١٤٥]. ويستطيع جوتييه إذن أن يتناول « المزخرفين » الآخرين على أنهم مبعث الفضول .

(١٤٤) « الزخرفات البشعة » ، طبعة جديدة ، باريس ، ١٩٠٤ ص ٢٦٧

(١٤٥) المصدر السابق ، ص ٣٣٦ ، ص ١٠٥ ، ص ١٥٤ ، ص ١٥٦ ، ص ٢٦١ ، ص ٩٨ ، ص ١٢٢

وسيرانو وسكارون وحشان كوميديان يتصارعان ضد عصرهما . وشابلان وسودرى صرحان للغباء الشديد .

وكتابات جوتييه الأخرى تظهر كيف أن تاريخه عن الشعر الفرنسي هو السابق . لقد كتب فى أخريات حياته « تاريخ الرومانسية » وهو تاريخ لم يكتمل (١٨٧٢) وهو سلسلة من الذكريات تسجل من بين الأشياء الأخرى حتى الصدرية الحمراء التى ارتداها فى الليلة الأولى التى شاهد فيها مسرحية «هرنانى» لهوجو . وهو يؤكد أن الشعر الرومانسى بدأ جديداً مع شنييه ؛ وشاتوبريان كان أب هذا الشعر ، وهو جوهر المعلم العظيم ، وبحنين شديد للماضي يتحدث جوتييه عن شخوص أصدقائه من بوهيميا (بطرس بورل وفيلوثى أوندى وجيرار دى نرفال)[١٤٦]. وكلهم من خلال حياة الكتابة شجعوا الشباب والبرناسيين[١٤٧] . والفن التصويرى واحترام الصنعة عند بانفيل والكونت دى ليسلى قد ابتعثا أوتار العاطفية عنده وإن كان لايستطيع أن يشاركهما موضوعيتهما ، وإن كان لم يشعر إطلاقا باستحالة اجتياز هذا الدرب هو نفسه .

ومن بين المعجبين الشبان به قام جوتييه بانتقاء بودلير وقد خصص له مقالا (١٨٦٢) وفقرة فى بحثه الذى يقوم فيه بمسْح «أشكال تقدم الشعر الفرنسى منذ ١٨٣٥» (١٨٦٨) كما خصص عنه بحثا فى «صور وذكريات» (١٨٧٥) . ويحتوى المقال الأول على دفاع عن «التفسّخ» والذى يعني بالنسبة له «النضج الكامل والتحضر الشديد وتتويج الأمور» . ولا حاجة إلى القول إن جوتييه يؤازر بودلير ضد الهرطقة التعليمية ، وعمل بودلير لايجب أن يُستخدم ضد الرجل : إنه غير ضار تماما . وكل قصيدة من قصائده تشكل ماهية ، فإنه - كما قال هوجو - معد «أبدع هزّة جديدة»[١٤٨]. ومقال «أشكال التقدم» وهو مقال مفرط فى الكرم على نحو متكرر

(١٤٦) «تاريخ الرومانسية يعقبها ... دراسة عن الشعر الفرنسى ١٨٣٠ - ١٨٦٨» (باريس ، ١٩٢٩) ، ص ٨٢ ، ص ٦١ ، وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

(١٤٧) جماعة البرناس هى جماعة تشكلت حوالى عام ١٨٦٠ من مجموعة من الشعراء يمثلون الروح العلمية والوضعية للعصر فى رد فعل ضد الرومانسية والواقعية والطبيعية فى الرواية والدراما . وأكبر دعاتها جوتييه الذى نادى بالفن للفن . (المترجم)

(١٤٨) باريس ، ١٩٠٧ ، ص ٣٠٦

بالنسبة لشعراء صغار جدا ، يتناول جوتييه الشاعر بودلير على نحو ما تناوله سانت - بوف على أنه إنسان غريب «عند الحدود المتطرفة للرومانسية» وكشاعر تنقصه «العبقرية والاخلاص». وجوتييه شخَّص بودلير بالاقتباس مطولا لوصف حديقة الزهور السامة من قصة هاوثورن (ابنه راباسيني) . لكنه أدرك أن بودلير والفسوق والبشاعات يتابعها وهو بارد جامد كفنان مصور فى متحف للتشريح . وهو يرفضها باعتبارها مخالفات للايقاع الكلى ؛ فبالرغم من هذه التطرفات فإنه يحب النظام والمعيار . وهو لا يخلو من الشفقة على الآخرين . لكنه يحكم عليه على نحو لايقل قسوة[١٤٩]. وهذا أيضا هو موضوع التصوير المتأخر المفرط فى التعاطف . إن بودلير عنده نزعة أسلوبية متكلفة ، لكن عنده تفسخ ملئ «بالنزعة الأسلوبية المتكلفة على نحو طبيعى» ، أو لديه طابع بيزنطى متحذلق . لقد آمن بتحولات كل ما هو طبيعى إلى فن : إنه يحول حتى أقبح موضوع إلى صفاء يتحقق بقوة إرادة عزيزية . ورغم أن جوتييه يعرف نسق بودلير من التواصلات ويستشعر نزعته الروحية[١٥٠] ، إلا أنه يراه - أخيراً - على أنه تلميذ قد اشتط كثيراً - اشتط كثيراً نوعاً ما بالنسبة لذوق جوتييه فى عبادة الجمال الغريب والقاسى .

ونحن نجد فى رعاية جوتييه لبودلير وفى احتفاء بودلير بجوتييه بداية ونهاية القرن وقد ترابطا . لكن الهوة بين الاثنين تظل : إن جوتييه الحسى والمتسع التسامح والمرح لايعرف شيئا عن العمق التراجيدى والشدة المليئة بالمآسى لدى الشاب الصغير . وجوتييه يمثل على نحو طيب - برغم عزلته المتبدية - النصف الأول من القرن . التوسع الشديد فى التاريخ وعلم الجمال ، الثقة بعظمة الأدب والإنسانية بالرغم من السوداوية الرومانسية الشديدة فى العصر . وسانت - بوف الذى استوعب وركبَّ كل الموضوعات الدالة المتكررة الرئيسية للسابقين عليه والذى ينافس أوليرى عبر كل العصور ينتمى روحاً ومناخاً إلى العصر المتأخر الأكثر خشونة والذى زال عنه الوهم .

(١٤٩) «تاريخ الرومانسية» ، ص ٣٠٠ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ ؛ ص ٣٠١
(١٥٠) «صور وذكريات أدبية» ، باريس ، ١٨٩٢ ، ص ١٦٧

المصـــادر والمراجـــع

THERE IS NO satisfactory history of French criticism, but there are the chapters in the third volume of George Saintsbury's *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols. Edinburgh, 1900-04), the short sketches of Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (Paris, 1900), and of Philippe van Tieghem, *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France* (Paris, 1946), as well as the old book by Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France* au XIX[e] *siècle et de leurs origines dans les siècles antérairieures* (4th ed., 2 vols. Paris, 1863), and the collection of essays by Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912). On aesthetics there is a mediocre book by T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française : 1700-1900* (Paris, 1920).

Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris,* 1906; reprinted 1959.

H. A. Needham, *Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au* XIX[e] siècle, Paris, 1926; Mediocre.

H. J. Hunt, *Le Socialisme et le romantisme en France,* Oxford, 1935; excellent.

A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900,* Toronto, Canada, 1958.

Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France, from Houdar de la Motte to Baudelaire,* Cambridge, Mass., 1958; excellent.

On German influences: André Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835* (Paris, 1953), with bibliography.

On Barante: "Sainte-Beuve" in *Portraits contemporains* (1843), Vol. 4. Georg Brandes in *Main Currents,* Vol. 1, has a chapter on Barante.

On Sismondi: Carlo Pellegrini, Il *Sismondi e la storia delle letterature dell' Europa meridionale,* Geneva, 1926; Jean-R. de Salis, *Sismondi, 1773-1842: La Vie et l'œuvre d'un cosmopolite philosophe,* Paris, 1932, and *Sismondi, 1773-1842: Lettres et documents inédits suivis d'une liste des sources et d'une bibliographie,* Paris, 1932; Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis,* Vol. 6 (1863).

On Fauriel: J. B. Galley, *Claude Fauriel* (Paris, 1909), biographical; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains,* Vol. 4 (1845).

On Ampère there is no adequate monograph. The best essays are : Sainte-Beuve, *Portraits littéraires, 2* (1844), *Portraits contemporains, 3* (1846), and *Nouveaux Lundis, 13* (1868)' Heinz Haufe, *J. J. Ampère (1800-64), ein Kritiker der Frühromantik,* Dresden, 1935.

On Villemain: G. Vauthier, *Villemain 1790-1890* (Paris, 1913), biographical; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains, 2* (1836); *Causeries du lundi I* (1849); 6 (1852); J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques,* Paris, 1888; Ernest George Atkin. "Villemain and French Classicism," in *Studies by Members of the Department of Romance*

Languages (of the University of Wisconsin), (Madison, Wis., 1924), pp. 126-51.

On Chasles: J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques,* Paris, 1888; E. Margaret Phillips, *Philarète Chasles, Critique et historien de la littérature anglaise,* Paris, 1933; A. Levin, ed., *The Legacy of Philarète Chasles, Vol. 1, Selected Essays on Nineteenth Century French Literature* (Chapel Hill, N.C., 1957), introductory comment; two more volumes to appear.

On Planche: Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis,* 5, 67 ff.; *Causeries du lundi, 11, 482; Mes Poisons* (Paris, 1926), p. 31; Maurice Regard, *L'Adversaire des romantiques: Gustave Planche* (2 vols. Paris, 1955), is exhaustive; bibliography.

On Saint-Marc Girardin: Laurence W. Wylie, *Saint-Marc Girardin Bourgeois, Syracuse,* N.Y., 1947; bibliography. Also Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, 1* (1849) ; Nisard in *Études de critique littéraire (1858); and De Sanctis in Saggi critici, I* (1856).

On Nisard: E. Equey, *Désiré Nisard et son œuvre,* Berne, 1902; diss., thin. Also Sainte-Beuve in *Portraits contemporains, 3* (1836), and *Causeries du lundi, 15* (1867); Edmond Scherer in *Études, I* (1863); Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques,* 1888; and Edward Dowden, in *New Studies in Literature,* London, 1895.

On Vinet: E. Scherer, *Alexandre Vinet: Notice sur sa vie et ses écrits* (Paris, 1853), little on criticism; Louis Molines, *Étude sur Alexandre Vinet, critique littéraire,* Paris, 1890; Ernest Seillière, *Christianisme et romantisme: Alexandre Vinet, historien de la pensée*

française, Paris, 1925; Edwin Borschberg, *Alexandre Vinet als Literaturhistoriker*, Zurich, 1940. François Jost, *Alexandre Vinet, interprète de Pascal*, Lausanne, 1950. See also Sainte-Beuve in *Portraits contemporains, 3* (1837); *Portraits littéraires, 3* (1847); Scherer in *Études, I* (1863); Jean Bonnerot, "État présent des études sur Vinet," in *Revue d'histoire littéraire de la France, 56* (1956), 385-91; François Jost, "Alexandre Vinet en face de Blaise Pascal," in *Essais de littérature comparée, 2* vols. Fribourg, 1964, I, 169-200.

On Magnin: no modern study; Sainte-Beuve, in *Nouveaux Lundis, 5* (1863), 440-78, and in *Portraits contemporains, 3* (1843), 387-414.

On Leroux, besides Hunt: Félix P. Thomas, *Pierre Leroux, sa vie, son œuvre, sa doctrine,* Paris, 1904; David Owen Evans, *Le Socialisme romantique: Pierre Leroux et ses contemporains,* Paris, 1949.

On Cousin: Frederic Will, *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin, Tübingen,* 1958.

On Gautier, besides Cassagne: Sainte-Beuve's review of *Les Groteques in Portraits contemporains, 5* (1844), and remarks in *Nouveaux Lundis, 6* (1863), esp. 295 ff.; Helen E. Patch, *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier* (Bryn Mawr, Pa., 1922), with list of hundreds of articles. M. C. Spencer, "The Problem of Ghost-Writing in the Critical Work of Théophile Gautier," in *Symposium, 17* (1963), 101-13, must be taken into account. Also René Jasinski, *Les Années romantiques de Th. Gautier,* Paris, 1929; Georges Matoré, ed., *La Préface de Mademoiselle de Maupin* (Paris, 1946), with a useful introduction.

(٢)

سانت - بوف

لقد قام شارل أوجستين سانت – بوف (١٨٠٤ – ١٨٦٩) بالفعل بالكثير عن أى ناقد آخر لإعادة تأسيس تفوق النقد الفرنسى . لقد أصبح (الناقد) بألف لام التعريف ، أصبح الأستاذ لا فى فرنسا وحدها بل أيضا فى جميع أنحاء أوربا والأمريكتين . والمدى الهائل لعمله يمتد إلى حوالي ستين مجلدا من النقد بالمعنى الواسع المصطلح . وإن الافتتان بقراءته والسحر الرائع لكتاباته والصوت المؤثر لأقواله والمعرفة الواسعة ذات التأثير والإلمام الهائل الذى ينقله والسلامة الأساسية والحس الرائع والذوق الرفيع والمركزية المعنية والشكّ فى التمركز والمبالغة – كل هذه الصفات قد جعلت سانت – بوف شخصية كبرى فى التاريخ الثقافى الأوربى . وبسبب هذا الامتياز وحده لا نندهش أن نجد رد الفعل قد انطلق أساسا إبّان الثلاثين عاما الأخيرة . وعلى نحو متزايد نجد أن محدوديات ذوق سانت – بوف قد جرى التأكيد عليها : ففى عصر قد مجّد ستندال وبلزاك وبودلير على أنهم أعظم شخصيات فرنسا فى القرن التاسع عشر فإن وجهة نظر سانت – بوف تجاههم – وهو رأى حافل بالنقد والتمجيد والمناصرة معا – تبدو اختبارا كبيرا قد فشل فيه والجدال ضده جرى على أساس أنه لا يقدّر معاصريه والتابعين لهم بحق ؛ وأنه يبالغ فى الثناء على أصحاب العقليات المتوسّطة وأصحاب النجاحات الواهنة ، وأنه كان أعمى أو شبه أعمى برهن على العقم فى المستقبل . وحتى أحكامه عن الماضى الأكثر عراقة أظهرت عند سانت – بوف المحدوديات الضيقة الأفق لذوقه : تفضيله للعقلية المتوسطة والسلام وعدم الأذى واستنكاره لفن الزخرفة الغريبة (الباروك) والزخرفة البشعة (الركوكو) وخوفه مما هو عظيم وجليل .

والهجوم ضده له أيضا نغمات أخلاقية . ونحن نسمع أن الانطباع بالاتزان الوقور والكياسة خادع . وإنّ حسده أو حتى سوءه المتدنى ينكشف تماما فى المذكرات التى نشرت تحت عنوان «سمومى» (١٩٢٦) . وبينما كان سانت – بوف يغذّى كراهياته المريرة وتحاملاته العنيفة كان يتحلق جمهور طبقته الوسطى ويغير آراءه عن الناس والكتب مثل الديك الرومى أمام رياح الموضة . لم يكن أساسا ناقدا أدبيا على الإطلاق ، بل كان مهتما أساسا بالسِّيرة ، مهتما بسيكولوجية المؤلف ، مهتما بالتاريخ الاجتماعى . وكان يخلط دائما الحياة بالفن ، يخلط الإنسان بالعمل . والروائى الفرنسى بروست اتهم سانت – بوف فى ثلاثة مقالات حادة الكلمات لم تنشر حتى عام ١٩٥٤ بعدم فهم «العالم المغلق الفريد ، وأنه بدون تواصل مع الخارج ، والذى هو نفس الشاعر». كما اتهمه بأنه لا يتبين «الهوّة التى تفصل الكاتب عن إنسان العالم»، كما

اتهمه بعدم معرفة أن «نفس الكاتب لا تظهر إلا فى كتبه» [1] . زيادة على ذلك ، مع نمو الانشغالات النظرية والتحليلية المتنامية فى القرن العشرين أصبح واضحا أن سانت - بوف لم يكن مهتما بشكل محورى بالنظرية الأدبية وتحليل النصوص وأن نظريته - بقدر ما يمكن اكتشافها زئبقية للغاية بل وفى الغالب متناقضة ، وأن تحليله للنصوص روتينى ومتعجل . وهناك معجب به هو لوجان بيرول سميث قد وصف سانت - بوف باستحسان على أنه «عدو لكل الأنساق» . و «حتى يمكن مواجهة شبحه الحاذق والنزق والذى لا يخلو من اللاحقد ؛ على أى شىء فج مثل المطالبة بالنظرية يبدو كما لو كنا نقدمها كاستعراض للعنف» [2] . لكن هذا العنف سبق أن قُدِّم من قبل ووفق خطتنا وعلينا أن نقدمه مرة أخرى .

هل من الحق تماما أن سانت - بوف ليست عنده نظرية وليس عنده نسخة من الأسئلة والفروض المسبقة ؟ فى مقال متأخر عن شاتوبريان (١٨٦٢) يحتج سانت - بوف ضد اتهامه بأنه ليست لديه أى نظرية وأنه تاريخى محض ، وأنه فردى تماما وأنه أكبر النقاد شكًا وزعزعة . وهو يصوغ هنا نظرية عن الأنماط السيكولوجية للناس الذين يسميهم «عائلات العقل» . إنه مقتنع بالعلاقة الوثيقة بين العمل والإنسان ، ومقتنع بالمثل «كما الشجرة تكون الثمرة» ، وعلى هذا يقول إن الدراسة الأدبية تفضى إلى رسم تضاريس الشخصية [3] . ورسم التضاريس هذا مفروض فيه أن يُعْطَى ببساطة : هناك تطاحنات فطرية بين الناس ، و «هناك كراهيات العرْق» . «كيف يمكن أن ترغموا بوالو على أن يستمتع بكوينو أوفونتنل أن يكون لديه تقدير عال لبوالو ؟ أو جوزيف دى ميستر أو مونتالبر أن يحب فولتير ؟» [4] إن سانت - بوف يتصوّر هذه العائلات للعقل على أنها تجميعات لبعض الوشائج الروحية بل وحتى فى الاستمرارية التاريخية . إن فرجيل محاط بمناندر وتيبولوس وترنس وفنلون ؛ ويتفوق هوراس على جماعة من شعراء الحياة المدنية و «أولئك الذين يعرفون كيف يتكلمون بالنظم» : بوب ، بوالو ، لافونتين ، فولتير [5] . ويتوقع سانت - بوف بعض الأشكال العظيمة المستقبلية

(١) مارسيل بروست : «ضد سانت - بوف» ، باريس ، ١٩٥٤ ص ١٤٢ ، ص ١٤٣

(٢) «دراسات معادة وذكريات» (لندن ، ١٩٣٦) ص ٣٠

(٣) «أحاديث الاثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ١٣ - ١٦

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٢

(٥) «أحاديث الاثنين» المجلد الثالث ، ص ٥١ - ٥٢

من التقدم في هذا المجال . ومن ثم فإنّ النقاد قد كتبوا دراسات بسيطة وملاحظات تفصيلية متراكمة : لكنه «يستطيع أن يتبين روابط وعلاقات ؛ وإن روحا أكثر اتساعا وأكثر نورانية ومع هذا مهذبة يمكن في يوم من الأيام أن تكتشف الانقسامات الطبيعية الكبيرة التي تقابل مع عائلات العقل» [٦] . ويبدو أن سانت – بوف يواجه علم تشخيص السمات الذي تم غرسه منذ أيامه في فرنسا على يد لوسون وآخرين أو أنماط وجهات النظر العالم التي حددها دلتاي وياسيرز الفيلسوف الوجودي المعاصر . وسبرانجر وحتى عالم النفس كارل يونج كمثال ضبابي للمستقبل الذي تزوده الدراسة الادبية بالبنية التجريبية .

غير أن سانت – بوف لا يكاد يفكر في النقد الأدنى إلا على أنه مجرد توفير وثائق لدراسة الأنماط السيكولوجية . ورغم أنه تعلّق بهذه الفكرة في فترة مبكرة كمبدأ هاد لكتابه عن جماعة (بورريال) ولتنظيم معرض الصور للرهبان والراهبات[٧] ، فإنه لم يعط مكانة سامية لدراسة التضاريس الخاصة بالشخصية إلافي جوّ النزعة الطبيعية النسقية في الستينيات . لقد كان سانت – بوف آنذاك على شفاجرف يحاول أن يبين أنه ليس عدوا للشباب رغم أنه لايستطيع أن يعتنق مذاهبهم دون تحفظ . ولقد عرض بالتحليل لكتاب كله زهو لإميل ديشانل « مقال عن النقد الطبيعي » (١٨٦٤) ويتقبل سانت – بوف النقد « الطبيعي » أو « الذي يتحدث عن السمات » كحركة جديدة تعقب النقد السابق عن التذوق والنقد التاريخي . لكنه يطرح بقوة تحفظا : « سيكون هناك دائما جانب معين لايفسر ويندّ عن التفسير ، والذي تتألف منه الموهبة الفردية العبقري ... هناك مكان دائما للمحرك المجهول ، المركز والمحور للإلهام الأسمى أو الإرادة ، الذرة الروحية التي لا يمكن التعبير عنها»[٨] . وهو في عرضه التحليلي التمجيدي لكتاب هيبوليت تين « تاريخ الأدب الانجليزي » يثير سانت – بوف تساؤلا وهو أن « شرارة العبقري ، « ماهو جوهري في الشاعر» لايمكن التوصل إليه بتحليل هيبوليت تين . لا توجد إلا نفس واحدة ، شكل خاص واحد للعقل لعمل هذه الرائعة أوتلك » و« ستظل هناك دائما نقطة نهائية ومتعة لايمكن اقتحامها وهي نقطة أخيرة .» إن الشاعر ليس شيئا بسيطا، إنه ليس عدسات إبصار مشتتة أو مركزة بسيطة . إن

(٦) «أحاديث الأثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ١٧

(٧) « بور رويال » ، المجلد الأول ، ص ٥٥

(٨) « أحديث الاثنين الجديدة » المجلد التاسع ، ص ٧٠ – ٧١

لديه مرآة خاصة به ، لديه « ذرته الروحية الفريدة والفردية»[٩] إن الدفاع عن الفردية باستخدام المصطلح من الفيلسوف الألماني ليبنتز الخاص بالذرة الروحية يسرى طوال هذه المقالات . ويرفض سانت - بوف أن يستسلم لجبرية وضعية رغم تأثره بها ويشعر بأنه هو نفسه قد تحرك في هذه الاتجاه وتوقع لها- بغموض - مستقبلا باهراً .

هذه الأقوال المتأخرة التي حدثت في جو ثقافي متغير ، لاتحدد نظريات سانت - بوف على نحو ماتدخَّل بالفعل في تطبيقه كناقد . وليس سانت - بوف صاحب نزعة طبيعية من النوع الجديد ، بل هو بالأحرى يجب أن نصفه بأنه أعظم ممثل للروح التاريخية في فرنسا بالمعنى الذي تُفهم به هذه الروح من قِبلَ أصحاب النظريات الألمان المحدثين من أمثال منكة .

والنزعة التاريخية الحقة ليست ببساطة اعترافا بالأحوال التاريخية ، بل اعترافا بالفردية مع التغير التاريخي بل ومنه أيضا . ويدرك سانت - بوف كلا الأمرين ، وهو في أفضل حالاته يحتفظ بالتوازن الدقيق المطلوب لإنقاذ نفسه من النزعة النسبية أو الإفراط في التركيز على الأحوال الخارجية .

وأعظم قوة لسانت - بوف هي هذا الإحساس بالفردية ، سعيه الذي لاينقطع عن تحديد النغمة الخاصة ، اللب المراوغ للشخصية ، سواء بالنسبة للشخص في الحياة الواقعية أو الشخصية المنبثقة من كتابات المؤلف . وواضح أنه ليس دائما ناقدا (أدبيا) . فكثيرا - كثيرا جدا من وجهة نظرنا - هو مؤرخ للعادات ، إنه عالم نفس ، أو فيلسوف أخلاق . لقد كتب الكثير عن الشخصيات الذين يصعب أن يكونوا أدباء على الإطلاق - رجال سياسة ، قادة، كهنة ، راهبات ، نساء مجتمع - بل أكثر عن كتّاب ليسوا إلا على هامش الأدب التخيلي - كتاب مذكرات ، كتّاب أدب ، كتاب يوميات ، مؤرخون ، نقاد إلخ . ومعظم اهتمامه صراحة قائم على السيرة ومعظم تنظير سانت - بوف مهتم بتناول نسقي للسيرة في إطار الوراثة والنواحي الفيزيائية والبيئية والتربية في الصغر أو التجارب الهامة . وغالبا ما ينتهز سانت - بوف مناسبات ليبدى ملاحظات على ماضي موضوعه ، وهو يناقش والد سان سيمون وأخوات باسكال وشاتوبريان وإخوة بوالو . وهو ينصحنا بدراسة الطفولة والمكان والمجال الذي شب فيه المؤلف[١٠] .

(٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثامن ، ص ٦٦ ومابعدها ، وخاصة ص ٧٠ ، ص ٨٦ ، ص ٨٨ ، ص ٩٣

(١٠)« أحاديث الأثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٨ ومابعدها . أنظر « الكراسات » ، ص ٧٠

وهيبوليت تين – على سبيل المثال – يحمل على نحو غامض طابع أسرة أردن المكتئبة [١١] وعلينا أن ندرس الجماعة الأولى التى ارتبط بها الكاتب والكتاب الأول الذى جعله مشهورا ثم مرة أخرى ساعة تدهوره ونقطة التحول التى أفضت إلى سقوطه . ويريد سانت – بوف أن يتساءل :« ماذا يعتقد فى الدين ؟ كيف تأثر بالطبيعة ؟ كيف تصرف تجاه النساء ؟ هل كان غنيا أم فقيرا ؟ ماهى طريقته فى الحياة ؟ ماهى رذيلته ؟ أوضعفه ؟ »[١٢] وعن المرأة التى يريد أن يستمع إليها « هل هى جميلة ؟ هل وقعت فى الحب ؟ ماهو العامل المحدد فى محادثاتها ؟[١٣]». مثل هذه الأسئلة أسئلة لاتطرح فحسب بل كثيرا ماتتم الإجابة عنها من تفاصيل طفولة المؤلف أو حياته أو حبه أو دينه أو مايروى عنه من حكايات ، بل حتى القيل والقال فى روتين حياته . ومع هذا يصعب أن نقول إن سانت – بوف ينسق كل هذه المعلومات .كل ما هنالك أنه يفترض ، أنها سوف تساهم فى الصورة العينية النهائية ، رغم أنه كثيرا مايتصور نفسه فى دور المفكر البريطانى فرنسيس بيكون أو قائم بالتشريح ، أو« عالم طبيعة مختص بالعقول »[١٤] وهو لا يأخذ إطلاقا بوجة نظر عِلِّيَّة للإنتاج الأدبى .

وفى كثير من الحالات تفيد المعلومات فى توثيق أطروحة سانت – بوف الأخلاقية الملحة : التقابل بين الواقع والمظهر ، الإنسان وقناعه . والفحص الحر الذى لايهمل حتى الآلهة والأديان لايستطيع أن يهمل الشعراء [١٥] ، هذا الاحتياج إلى « النظر أسفل ووراء القلوب » [١٦] . وأحيانا يتصور سانت – بوف المسألة على أنها سيرورة خطيرة لكشف الزيف : إن الناقد مثل الغبى الشكسبيرى عليه « أن يقول للملك إنه إنسان [١٧] » وعليه « أن يقدم ملحقا صغيرا خاصا بتأييد لارشوفوكو »[١٨] وهكذا يندد (سانت – بوف بالتجميد الذاتى عند الفريد فينى « كمحاولة لفرض شئ منحوت أو مشكل بيديه »[١٩] . والكتاب عن شاتوبريان قد جرى تفسيره على أنه سانت – بوف قام بنزع قناع

(١١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثامن ، ص ٧١

(١٢) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٨

(١٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١٤) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٨

(١٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٤٠٠

(١٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٤١٩

(١٧) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ٩٥

(١٨) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ١٣٦

(١٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٤٠٠

« بنّاء » غير مخلص بل وكذاب . وحج شاتوبريان المقدس أدى إلى لقاء مع امرأة فى غرناطة بعد مواعدتها ؛ « هناك محبة وهيام حتى الموت » فى الاستحواذ الشديد الذى استولى على شاتوبريان[٢٠] . ويريد سانت – بوف أن « يرسم لنا صورا حقيقية بقدر الإمكان ، حتى النتوءات والعلامات على الوجه ، وكل شئ يشخص السمات أو المزاج ويجعلنا نشعر بالجسم العارى تحت الأردية ، وتحت تثنى وزركشات القماش » [٢١] . وأحيانا يحب أن « يدخل مشرطاً وأن يشير إلى خدش فى الحلة الحربية » كما هو مع فيلمان الذى يمقته على أنه « أشد النفوس خسة وأنه أكبر قرد حاقد قد وجد » [٢٢] . وفى لحظات أخرى يأسى عندما يكتشف الاختلاف بين الحياة والعمل ، كما فى حالة برناردين دى سانت – بيير الذى كتب الأنشودة الرعوية الرقيقة العفيفة « بول وفرجينى » لكنه إنسان صعب ومشاكس [٢٣] . وأحيانا يشعرسانت – بوف بأنه مأخوذ بالشخصية : فهو يدرج فى مذكراته الخاصة أنه لايستطيع أن ينعت هوجو بأنه مشعوذ بدون أن يتهم نفسه بالسذاجة . « لقد قال لى موليه : هذا رجل يحسب كل شئ حتى عندما يقول (صباح الخير) . إنه على هذه الشاكلة منذ أن كان فى السادسة عشرة ؛ لكننى آمنت بكلماته لمدة طويلة . أنا لا أعتقد أن هناك مخلوقا عداه لا يكلفه الكذب إلا قليلا » [٢٤] . ويبدو القرن التاسع عشر كله لسانت – بوف فى جانب كبير منه « قرن الشعوذة – حرفيا : قرنا خاليا من الإنسانية وقرنا انتقائيا وقرنا كاثوليكيا جديدا وأى شيئ تريده » [٢٥] . ووحدة الشخص الإنسانى ، أى « الاخلاص » ، هى الأمر الأخلاقى وكذلك المثال الأدبى عند سانت – بوف . وهو يعد من المديح الشديد أن نقول على شاعر منسى هو فايرات أن « قيثارته ونفسه وحياته وعمله شئ واحد وهو الشئ عينه » [٢٦] . وتصبح السيرة مع هذا الافتراض هى عين النقد .

(٢٠) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ٨٣ – ٨٤ ، ص ٢٠١ فى الهامش ؛ المجلد الثانى ، ص ٥٨

(٢١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثانى ، ص ١٧

(٢٢) رسالة إلى ارنست برسوت فى ٩ مايو ١٨٦٢ فى « مراسلات » (مجلدان ، باريس ، ١٨٧٧ – ١٨٧٨) المجلد الأول ، ص ٣١٦

(٢٣) « صور أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ ، ص ١١٥ ، ص ١١٨

(٢٤) « سمومى » ، ص ٤٩

(٢٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥٣

(٢٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد العاشر ، ص ١٤٩

ويبدو مركز الثقل كامنا فى السيرة . « السير – على نحو ما تخيلت – ولا أعرف السبب – فى رأيى قائمة على أن تاريخ كاتب ماهو تماما كتاباته وأن نقدهما السطحى لاينفذ إطلاقا إلى الإنسان الكامن فى أعماق الشاعر » [٢٧] . وفى مثل هذه الأقوال وفى كثير من نقد سانت – بوف التطبيقى تصبح الدراسة الأدبية ملحقة بالسيرة ؛ يجب النفاذ فى الشاعر ونزع قناعه وكشفه لكى نصل إلى الإنسان فى أعماقه[٢٨] . والمنهج نشعربه اليوم خاطئ تماما . وبالنسبة لناقدنا الأدبى لايوجد قناع يحتاج إلى أن يمزقه ؛ لاتوجد (أعماق) فى الإنسان غير عمله ، ولاتساؤل عن (الإخلاص) مما يمكن أن يجاب عليه بالمقارنات مع الوثائق من السيرة . ويمكننا أن ندافع فحسب نيابة عن سانت – بوف بأنه شب فى الجو الرومانسى الذى مجد فيه الشعراء وعرضوا ذواتهم وحياتهم الخاصة دون تنكر واضح . ولقد كان سانت – بوف هو نفسه شاعرا رومانسيا : وإن روايته « الشهوة » هى سيرة ذاتية مقنعة بشكل مخفف ؛ ومؤلفه « كتاب الحب » هو نظم متصل لشئون حبه الكئيبة مع السيدة هوجو. لقد لاحظ سانت – بوف تحول التجربة إلى مادة للشعر والرواية فى نفسه ولم يملك إلا أن يلاحظ هذا فى كل ما حوله. لقد عرف عديدا من الكتاب البارزين معرفة صميمة ، أو عاش على الأقل فى دائرة كانت فيها المعلومات المتعلقة بالسيرة والحدس والقيل والقال والافتراء من السهل أن تصل إليه . والكتّاب الذين لاحوا أنهم أعظمهم على الأفق الأدبى فى شبابه – شاتوبريان والسيدة دى ستال ولامارتين وهوجو وبعد هذا بقليل جورج صاند والفريد دى موسيه – كانوا ذاتيين لدرجة لاتكاد تكون معروفة من قبل فى التاريخ الأدبى . والعلاقة بين حياتهم وعملهم طرحت نفسها كأمر واقع . وتخلى سانت – بوف البطئ عن الرومانسية يجب تفسيره على أنه سيرورة – على الأقل فى جانب منها – لإزالة الوهم الأخلاقى مع روابطه المبكرة . وليس من العدل أن ندير سلاح سانت – بوف ونوجهه ضده هو نفسه ونقترح أن العلاقة بين كلماته العامة ومشاعره الخاصة أقلقته أخلاقيا وحيرته ثقافيا .

وسانت – بوف دائما ما يشكل قفزة متقدمة على نقاده . فبينما هو مشغول صراحة بالسيرة وعلم نفس الكاتب والمشكلة الخلقية المتعلقة بالإخلاص فإنه يعرف معرفة تامة الفرق بين الفن والحياة ، وانفصال عالم التخيل ، وغباشة العلاقات بين العمل والإنسان . وحوالى عام ١٨٣٠ بصفة خاصة أخذ سانت – بوف (فى تضامن

(٢٧) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٣٠

(٢٨) أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٩١ – ٢٩٩

مع ليرو) بوجهة نظر رمزية فى الشعر : « إن الفنان - كما لوكان مزودا بحسٍ زائد مشغول على نحو سلامى بأن وراء العالم الخارجى يكمن ذلك العالم الباطنى الذى يجهله معظم الناس .. إنه يلاحظ التلاعب الخفى للقوى الطبيعية والتعاطفات معها كما لو كانت نفوسا ؛ وعند مولده أعطى مفتاحا للرموز وفهم الصور »[٢٩] . وفى سنة متأخرة ١٨٦٢ أدرك سانت - بوف أن « الفن هو أيضا عالم » وأن هناك صراعا بين حياة الإنسان الخاصة بالمشاعر والملكة الابتكارية والإبداعية والتى تعانى إذا كان الشاعر قد وقع تحت رحمة المشاعر الطبيعية بشكل كبير » . « إن الفيلسوف ورجل الأخلاق والحكيم والمسيحى قد يستفيد منهم لكن الشاعر الذى ينتصب بفضل تصوراته القومية - كمنافس للعالم والذى يكمن سره فى أن يعكسه فى مرآة سحرية هائلة يشعر باحباط ويقلق ؛ إنه يتوقف فى وسط الناس إذا ما وجد عذابه النفسى »[٣٠] . ويعرف سانت - بوف أن الفن ليس هو الحياة وأن الحياة التخيلية ليست هى حياة الشعور وأن التهذيب الشخصى والرقة الخلقية قد تعوقان إنجاز الأعمال العظيمة للتخيل .

والكتاب عن شاتوبريان والذى يعبر بشكل فج عن إزالة الوهم عند سانت - بوف مع الفعل والتكلف يعترف بأن « السبب الحقيقى الذى لم يجعل إنسانا واحدا يمزق قناع شاتوبريان هو بكل بساطة أن لديه إخلاصه الخاص وأنه لم يقنع كثيرا أبدا حقيقة أنه لم يكن أى شئ سوى قناع ، قناع نبيل[٣١] ». وحتى فى وقت الحادثة والتى تبدو موضع الشك بالنسبة لسانت - بوف فإن شاتو بريان « لديه إخلاصه ، وليس بالضرورة إخلاص إنسان مؤمن (وذلك النظام الفائق والصميمى يزوغ عنا)؛لكنه إخلاص الفنان والكاتب[٣٢] ». وأحب سانت-بوف أيضا جوتييه لتفضيله رؤية « الطبيعة من خلال قناع شفاف». وهو يوافق على شعار جوتييه:« إن القناع قد جعلنا حقيقين[٣٣] ».

وحتى فى القضية المثيرة للجدل الكبير عن حكمه على ستندال فإن سانت - بوف كان على وعى بالقضية . وهو يقرر بأنه يستجيب أولا لانطباع شخصى للإنسان .

(٢٩) أفكار ٢٠ فى ظهر كتاب « الحياة والأشعار والأخطار الخاصة بجوزيف دلورم » ص ١٤١

(٣٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، الجزء الرابع ، ص ٣٦٢

(٣١) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٢٥

(٣٢) المصدر السابق، ص ١٤٨

(٣٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٣٢٨

ورغم أن ستندال كان « فطنا ومتحمسا ومُشذبا ومتدفقا ومثيرا »[٣٤] فإن سانت - بوف لايستطيع أن يقتنع بإنه يستحق المديح الذى بدأ هيبوليت تين وآخرون يكيلونه له . « لأننى لا أستطيع أن أتفق مع مثل هذا الحكم ، ولا أعتقد أن أى واحد يعرفه شخصيا يمكن أن يؤيد هذا الرأى » . وينقب سانت - بوف عن مخزون فى ذكريات الناس الذين عرفوا ستندال فى بواكير حياته - ميريميه ، امبير ، جاكومنت . وعلى أى حال لايعتمد سانت - بوف على الانطباعات الشخصية وحدها . وهو يطرح إمكانية « أن الإنسان قد يترك أعمالا منجزة وصروحا لا يمكن أن يفهمها إلا قليل من معاصريه » ، رغم أنه إبان حياته ربما كان مجرد إنسان أصيل مميز[٣٥] - كما يرى هو نفسه ستندال بوضوح ويؤمن سانت - بوف بأن ستندال قد ترك كتبا غير متناسقة ، وفيها فقرات بارزة لكن بدون نظرة كلية ، وهى لاتشبه الصروح . ويرى سانت - بوف أن الاستجابة النهائية تكمن فى حكمه على الأعمال نفسها رغم أن حكمه الذى قد يبدو لنا بليدا فى تطبيقه على معيار ضيق للتأليف الكلاسيكى تلون بوضوح بانطباعه عن الشخصية .

وبالنسبة للاعتراض القائل إن العمل الفنى وحده هو الذى يتبقى ويدوم والذى يعرفه جيدا فإن سانت - بوف يرد بأنه يعنى أعمالا أخرى غير الأعمال الكبيرة : « الناس والأعمال الثانويون يهموننى كثيرا فى عديد من الظروف . والأمر بالنسبة لى هو حقا مسألة عدالة »[٣٦] . وهو يحتج غالبا ضد عبادة العظماء كما يحتج على النسيان الذى يسقط فيه الكتاب الثانويون . وهو يقترح أن عدم المساواة بين الأعمال لايرقى إلى عدم المساواة الحقيقية بين الناس . وهولا يدرك أنه يرفع مقام الناس والنساء أخلاقيا وثقافيا ، كشخصيات وكشخوص ، إنما سوف يصل إلى معيار مختلف جدا عن ذلك الذى يمكن أن يصل إليه بالحكم عليهم فى إطار الإنجازات . إن نقص التواصل المباشر بين القيمة الإنسانية بالمعنى الاجتماعى والإنجاز الإبداعى هو حقيقة التاريخ الذى لايعترف به سانت - بوف . زيادة على ذلك فإنه غير راغب فى أن يرى أن عملية الغربلة والصراع من أجل البقاء فى التاريخ هما بالضرورة عمليتين قاسيتين لأن البشر لا يستطيعون أن يتذكروا الكثير على نحو مايجب أن يتذكر الناس من أمثال سانت - بوف والمؤرخين الآخرين . وواضح أن سانت - بوف قد شعر بأن

(٣٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٣ ، ص ٢٧٧

(٣٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١١٠ - ١١١

(٣٦) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩ - ٣٠٠

شعره وروايته لايستحقان الاستقبال السيئ الذى استقبلا به وهو يشعر – بحق – أنه من الناحية الثقافية هو فوق كثيرا من المعاصرين الذين نالوا انتباها عاما فائقا . ويمكن للإنسان أن يتحدث عن حسده لأنصاف الآلهة وأوثان عصره ، ولكن على الإنسان أن يدرك أيضا أن قلقه الأصيل هو أنه لايعترف بالمزايا الخاصة بالتواضع والاعتدال والخجل وذوقنا الذى هو فى الأغلب حلو ويلقى قبولا وماهو غريب ومتوسط .

وسيكون من الخطأ أن نرد مناقشة لسانت – بوف إلى مسألة السيرة وأن نضعه فى تقابل مع المؤرخ هيبوليت تين . إن سانت – بوف يُعنى بكلا الفردية والتاريخ . إنه لم يكتب بفيض عن تاريخ الفكر وتاريخ الشاعر والتاريخ الاجتماعى فحسب ، بل كتب أيضا عن التاريخ الأدبى بالمعنى الضيق . والانتباه إلى الكتاب الثانويين وأحيانا الصغار ينبع من مفهوم كلى عن التمثيل التاريخى . وتكاد تكون كل كتبه – باعتبارها متميزة عن مجموعات مقالاته – تواريخ أدبية . وأقدمها « لوحة الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر » (١٨٢٨) هو الأقرب للتاريخ الأدبى الخالص . ويتناول سانت – بوف أدب عصر النهضة إلى حد كبير فى إطار التقنيات الشعرية والدرامية . إنه مهتم أساسا بمسائل تنسيق الكلمات والأسلوب والعروض والاختلافات بين جماعات ومدارس الشعراء . ورغم أن الكتاب قد فهم فى زمنه على أنه بيان رومانسى ، فإن سانت – بوف لم يكن « المكتشف » لرونسار[٣٧] وجماعة الثريا[٣٨] . وبصفة خاصة فى الطبعة الأقدم من المقالات التى نشرت فى مجلة « جلوب » ينتقد بشدة رونسار لأنه لم يقدم الا نسخا شاحبة عن القدماء بلغة ميتة ، وامتدح مالرب لأنه يحظر الشعر النوار[٣٩] » . وكتاب « اللوحة » كتاب غير حماسى وبارد وفى الأغلب خال من الإحساس وهو جرد وصفى لجماعة الثريا مدعم باقتباسات مسهبة . وفى الشكل المنقح يقترح سانت – بوف بالفعل شجرة انساب الرمانسية فى القرن السادس عشر ،

(٣٧) بييردى رونسار (١٥٢٤ – ١٥٨٥) الشاعر الفرنسى الرئيسى فى عصر النهضة وزعيم جماعة « الثريا » . (المترجم)

(٣٨) الثريا مجموعة من النجوم تتألف من سبعة نجوم وأطلق الاسم على سبعة من كبار الشعراء اليونانيين فى عصر بطليموس الثانى ثم طبق فى القرن السادس عشر على دائرة الشاعر رونسار وعدد أفرادها سبعة وهم : رونسار ، دى بلاى ، تيار ، دى بيف ، جودل ، بللو ، بليتييه . (المترجم)

(٣٩) « لوحة » ، باريس ، ١٨٧٦ ، الجزء الأول ، ص ١٤٩ ، ص ٢٥٦ وهناك دراسة شاملة للختلاف بين الطبعتين في ج . ميشو « دراسات عن سانت – بوف » ، باريس ، ١٩٠٥

بل إنه يذهب إلى أن المسرح الفرنسي كان يمكنه أن يتطور على نحو أكثر حرية فيما لوكان الكسندر هاردى[٤٠] عبقريا مثل شكسبير [٤١].

وأطول أعمال سانت – بوف هو كتاب « جماعة بور رويال » وقد نما من المحاضرات التي ألقاها فى أكاديمية لوزان فى ١٨٣٧ – ١٨٣٨ ويقع فى خمسة مجلدات (١٨٤٠ – ١٨٥٩) وهو لايدعى أنه تاريخ أدبى فهو أساسا تاريخ هذا الدير ، وتاريخ الرجال والنساء الذين يقطنونه ، تاريخ مايسميه سانت – بوف روح جماعة بور رويال . وسانت – بوف ليس خبيرا فى المجادلات اللاهوتية كما أنه ليس مهتما باللاهوت وإن كان من الواضح أنه يؤازر جماعة الجانسيين[٤٢] ضد الجزويت[٤٣] وهو مهتم أكثر بتاريخ المشاعر الدينية وبتاريخ تطوير الخط الروحى وبتاريخ طريقة الحياة وشكل المشاعر والتفكير . وواضح أن وجهة نظره الخاصة تجاه موضوعه قد تغير مع تعاقب السنين. وفى الثلاثينيات عندما أعد سانت – بوف المحاضرات كان لايزال منخرطا فى جو الديانة الرومانسية وكان متأثراً بعمق بمواجهته مع لامنيه[٤٤] . ولقد شعر وهو فى لوزان بالحاجة إلى بعض الاهتمام بالجمهور الكالفينى وأصدقاء من أمثال الكسندر فينيه[٤٥] وفيما بعد ارتد إلى النزعة الشكلية التى كانت فى فترة تدريبه المبكرة في ظل الأيديولوجيين[٤٦] وشعربقوة أكبر بابتعاده عن مجال جماعة بورروبال . ولقد أدرك آنذاك ضعف موضوعه ومحدوديته ؛ ولقد صدمته « النقطة البغيضة »

(٤٠) الكسندر هاردى (حوالى ١٥٨٠ – حوالى ١٦٣٢) كاتب مسرحى فرنسى ألف حوالى ألف تمثيلية وأعد حوالى مائة تمثيلية (المترجم)

(٤١) « لوحة » ، الجلد الأول ، ص ١٠٦ ، ١٣٤ وعم هاردي ص ٤٠٢

(٤٢) عقيدة دينية مستمدة من أعمال القديس أو غسطين قام بها كور نيو جانس (١٥٨٥ – ١٦٣٨) أسقف فى منطقة الفلاندر وهى ترفض فاعلية الإرادة الانسانية وتؤكد سبق التقدير الإلهى . (المترجم)

(٤٣) أعضاء جماعة المسيح وقد أسسها عام ١٥٣٤ القديس اجناتيوس لويولا ليواجه حركة الاصلاح . (المترجم)

(٤٤) فيلسيتيه روبرت دى لامنيه (١٧٨٢ – ١٨٥٤) كاتب دينى وديمقراطى مسيحى فرنسى . وقد أصبح قسيسا وهو فى الرابعة والثلاثين من عمره (المترجم) .

(٤٥) الكسندر فينيه (١٧٩٧ – ١٨٤٧) سويسرى من أصل فرنسى شغل منصب كرسى اللاهوت والأدب الفرنسى فى لوزان . وله دراسة نقدية بعنوان « دراسات عن باسكال » وقد صدر بعد وفاته عام ١٨٤٨ (المترجم) .

(٤٦) جماعة فرنسية من المفكرين والكتاب فى عصر الثورة الفرنسية وما بعدها وهم تلامذة كونديلاك . أعرب دى تراسي عن فكرهم فى كتابه « عناصر الأيديولوجية » (١٨٠١ – ١٨٠٥) . (المترجم) .

(لقذارتهم) الكهنوتية ، وسرعة تصديق أشكال إيمانهم بالمعجزات وتمجيدهم للمرض والمعاناة والفقر وانشغالهم بالموت على أنه الهدف الوحيد للحياة [٤٧]، وأن يرى أضرب الأنواع وتنوّع أشكال التنظيم الإنسانى . وقد تعدلت على نحو غريب أخلاقيا فى المجتمع وفى المتاهة المصطنعة للعقائد . وإن فكرة تضاريس سمات الناس وعلم النفس الاجتماعى قد انتصرت على التعاطف الشخصى المبكر مع « سر هذه النفوس الورعة وأشكال وجودهم الداخلية والشعر الصميمي والعميق الذى يطلقونه[٤٨] ».

إن كتابه بورروبال » يناقش فى داخله شخصيات أدبية عديدة وبعض النصوص الأدبية . ولقد نال الكتاب نقدا لانحرافه المصطنع فى الموضوعات الأدبية التى لاترتبط بجماعة بورروبال إلا على نحو بعيد تماما وكذلك لإفراطه فى ابراز التأثير الأدبى للحركة فى فرنسا القرن السابع عشر[٤٩] » . لكن سانت - بوف على وعى تام بأنه يستخدم جماعة بورروبال كنوع من الخيط المرشد أو نقطة إشارة بل حتى تعلة للحديث عن التاريخ الأدبى[٥٠] وعلى الإنسان بالأحرى أن يعجب بالمهارة التى نجح بها فى تعزيز الاستجابة لموضوع يبدو متخصصا جدا وبعيدا عن الأدب التخيلى . وبين النصوص والكتاب الذين ناقشهم نجد مسرحية « بوليوكت » لكورنى و « سانت - جينيه» لروتر وهما الوحيدتين اللتين ترتبطان بشدة بجماعة بور رويال : وجويزدى بلزاك[٥١] لايكاد تكون له أى صلة بهذه الجماعة وهو يفيد بالأحرى كمثال عكسى ، كنمط عكسى للانسان الأدبى الخاص ؛ ومسرحية « طرطوف » لموليير يمكن أن ترتقى البحث لالشئ سوى أن لها نعماتها المضادة للجزويت . ولكن من المؤكد أن مونتينى رغم أنه يسبق جماعة بور رويال - هناك حاجة إليه لمناقشة باسكال ، ويمكن أن يجرى تناول راسين على نحو مشروع فى علاقاته بآباء الكنيسة[٥١] وسانت - بوف مهتم بالضرورة بأفكار الشخوص الأدبية ومواقفهم تجاه الدين ومسائل العصر ، وهو لا

(٤٧) « بورروبال » ، المجلد الثالث ، ص ٩٤ ، ص ٣٢٣ ، ص ٣٢٦ - ٣٢٧ ، ص ٣٤٣

(٤٨) « بورروبال » ، المجلد السادس ، ص ٢٤٥,

(٤٩) انظر : أنطوان آدم « تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر » ، المجلد الثانى ، عصر باسكال ، ص ١٧٨ -١٧٩ لا أبى بريموند »« تاريخ الأدب المشاعر الدينية » وج لابورت : « عقيدة اللطف الالهى عن أنتولد » (باريس ، ١٩٢٢) يعطى تفسيرات مختلفة .

(٥٠) « بورروبال » ، المجلد الأول ، ص ١٤٦ .

(٥١) هو غير أونوريه بلزاك الروائى المعروف . وجان لوى جويز دى بلزالك (١٥٩٤ - ١٦٥٤) كاتب مقالات قام بتحسين النثر الفرنسى (المترجم) .

يبذل أى محاولة لإعطاء معنى للتطور والتغير الأدبيين لكنه يسعى إلى نقل شئ من تاريخ النثر الأدبى الفرنسى - ترفه المجازى عند مونتينى ، ونضاله من أجل الوضوح والتأليف الكلاسيكيين ، وانتصار عند باسكال - ولتطوير وتجسيد كراهيته لما يمكن وصفه اليوم بأنه أسلوب « الزخرفة الغريبة » فى عصر لويس الثالث عشر . ويجب نقد روترو [٥٢] لإفراطه في التأكيد ولنزعته المليئة بالفرقعة والطنطنة والاستحالات الأخلاقية ، وفرانسوا دى سال[٥٣] بسبب الأسلوبية المرصعة بالبديع وأسلوبية المحسنات البديعية الغامضة[٥٤] » .

وهناك صفحات ممتازة قليلة عن « رسائل من إقليم البروفنسال » للفيلسوف باسكال وبعضها عن كيف يفيد فن باسكال فى الحوار فى تحقيق أغراضه الساخرة ، وبعضها الآخر تكاد تكون صفحات غنائية عن الأسلوب الكامل لراسين الذى يشجب - فى جانب منه - وجهة نظر سانت - بوف الخاصة فى بواكيرها عن رقته الحزينة[٥٥] .

وتفسير فكر مونتينى وباسكال يجب أن يجذب دارس الأدب . ومونتينى فى نظر سانت - بوف هو وثنى هو « الانسان الطبيعى » ، إنه المغوى لبا سكال ، إنه شيطان رجيم « منهجه يمكن بحق أن يسمى منهجاغادراً »[٥٦] . وباسكال - بالمقابل - يبدو لسانت - بوف على أنه إنسان الإيمان ، « أرشميدس وهو يبكى عند أعتاب الصليب »[٥٧] . ويرفض سانت - بوف محاولة فيكتور كوزان أن يحول باسكال إلى شكاك ورجل العالم الذى لاينقذ نفسه إلا بالقفز فى الإيمان[٥٨] وينطلق سانت - بوف

(٥٢) جان دى روترو (١٦٠٩ - ١٦٥٠) كاتب درامى فرنسى وهو صديق كورنى ومنافسه الحقيقى الوحيد ، له « هرقل يموت » عام ١٦٣٤ (المترجم) .

(٥٣) القديس فرانسوا دى سال (١٥٦٧ - ١٦٢٢) أسقف جنيف من ١٦٠٢ وهو زعيم الحركة الناهضة للاصلاح وأصبح محور الحياة الدينية فى فرنسا (المترجم) .

(٥٤) « بور رويال » ، المجلد الأول ، ص ١٤٧ وما بعدها .

(٥٥) « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ : المجلد السادس ، ص ١١٨ ومابعدها .

(٥٦) « بور رويال » المجلد الثانى ، ص ٣٨٦ ، ص ٤٠٩ ، ص ٤٢٥ - ٤٢٦ ، ص ٣٩٧

(٥٧) « بو رويال » المجلد الثالث ، ص ٤٥١

(٥٨) « بور رويال » المجلد الثالث ، ص ٤١٤ وما بعدها .

بصرامة مفترضا أن « إيمان باسكال يسبقه شكه »[٥٩] وأن باسكال مثل القديس جون أحب المسيح المخلص بإخلاص شديد . وهو يؤكد نورانية وقداسة عقل باسكال وأسلوبه .

وإن افتقاره الشديد للسحر مع العداوة الراسخة للفن ساعدا - زيادة على ذلك - في تشكيل أسلوبه الخالي من المجاز المجرد دون إطناب[٦٠] وأخيرا فإن سانت - بوف يقترح - بنوع ما من التردد بشأن اعتناق ديانة التقدم والعلم - أن باسكال يمكن استهجانه أخيراً لا بالحجج ، بل بالتاريخ . ويأمل سانت - بوف أن يصبح العالم معافًا وأقل رعبا وأن يكف عن أن يكون عالم نفي. وبالنسبة لعقلية سانت - بوف فإن بوفون والبيولوجيا والتطور تدحض - أو سوف تدحض - باسكال[٦١] . غير أن هذه المحدوديات لأفقه في القرن التاسع عشر لايجب أن تخفي حقيقة أن سانت - بوف كان ناجحًا بشكل غريب في مهمته : مع التقمص الوجداني التاريخي الكامل دخل في عقل ومشاعر جماعة من الناس غريبة عن العصر الذي كتب فيه كتابه عن «جماعة بورروبال». ومهما تكن الانتقادات ثانوية موجهة ضد عدم دقة التفاصيل أو حتى التفسيرات الخاطئة ، فإن كتاب « بور رويال » يظل انتصارا للنزعة التاريخية الثقافية . وهو يجمع تاريخ المشاعر الدينية والحكي التاريخي والقائم على السيرة والتصور السيكولوجي الفردي والغزوات في التاريخ الأدبي وقد يبدو أنه يشكل جنسا أدبيا هجينا . ولكن ما ينقص الكتاب في صفاء المنهج والغرض يتم تعويضه للغاية بالحياة المحلية والروح الموحدة التي هي الروح التاريخية في أفضل حالاتها . ويعكس كتاب « بور رويال » قناعات سانت - بوف الأساسية : رفضه أن يؤازر دور الصدفة ؛ إشارته

(٥٩) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢١٥

(٦٠) « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ٥٨ ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٢ في الهامش ، ص ١٠٣ ، ص ١٢١

(٦١) « بور رويال » المجلد الثالث ، ص ٤٠٠ - ٤٠١ ، ص ٤١٤ ، ص ١٠٥ في الهامش .

إلى اللب الغامض للشخصية الإنسانية ؛ وعدم ثقته « بفلسفة التاريخ » والخطط المتضخمة - عدم الثقة التى أعرب عنها أيضا ضد جيزو[٦٢]« فتاريخه مفرط فى النزعة المنطقية بحيث لايصلح أن يكون تاريخا حقيقيا[٦٣] ». وهناك خط غير محدد ولاعقلانى وحرون عند سانت - بوف مما يجعله بمعزل عن العقلانيين الجدد من أمثال تين أو الوضعيين والطبيعيين المتشددين .

وكتاب سانت - بوف الثالث عن التاريخ الأدبى هو « شاتو بريان وجماعته الأدبية فى الإمبراطورية » وهو قائم على محاضرات ألقاها فى ليج فى ١٨٤٨ - ١٨٤٩ ولكن لم تُنشَر إلا عام ١٨٦٠ وهذا الكتاب هو الأقرب إلى التاريخ الأدبى بمعناه الدقيق . و« المقال الافتتاحى » (١٨٤٨) يقرر بوضوح شديد حالة التاريخ الأدبى : « لايكفى أن تعرف الناس إذا كان الأمر ، أمر أعمال » . وبينما يحاول « أن يشخص انتاج العقل كتعبير عن العصر ونظام المجتمع فإن على الإنسان ألا يهمل التقاط مالايمت إلى الحياة العابرة وما يخص الشعلة الخالدة والمقدسة ، عبقرية الآداب نفسها [٦٤]». ويوافق سانت - بوف على مهمة « أن ننتج - فوق كل شئ - الحركة والوحدة وكلية الحقبة الأدبية وأن ننبذ الافتتان بالقديم الخارجى والبالى الخاص بالتصنيفات والقوائم لصالح إحساس حى بالتراث ، وشعور بالعلاقات الحقيقية و« ما هو مؤثر ، وماهو مهم »[٦٥] .

(٦٢) فرانسوا جيزو (١٧٨٧ - ١٨٧٤) مؤرخ وسياسى فرنسى وكان أستاذ التاريخ الحديث فى جامعة السوربون من ١٨١٢ إلى ١٨٣٠ من مؤلفاته « مقال عن تاريخ فرنسا » نشر عام ١٨٢٣ (المترجم).

(٦٣) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٢١٧ - ٢١٨ انظر : البرت سورل : « سانت - بوف والمؤرخون » في « دراسات فى الأدب والتاريخ » (باريس ، ١٩٠١) ص ٥٩ - ٧٢

(٦٤) « شاتوبريان وجماعته الأدبية ش ، المجلد الأول ، ص ١٩

(٦٥) « شاتو بريان وجماعته الأدبية » فى المجلد الأول ص ٣٥ - ٣٦ فى الهامش .

وفى موضـع آخر يحتـج سـانت – بوف ضـد التـاريخ الأدبى التقليدى باعتباره « مقبرة كبرى » ويصف الحقيقى بأنه تأسس على « تتابع وتداخل الدارسين والجماعات ، الأسماء والسمات الخاصة بالزعماء الحقيقيين ، والاشخاص ودرجات الألمعيات الرئيسية وجدارة الأعمال الهامة البارزة حقا[٦٦] » . وهو فى مناسبات يرسم تخطيطات سريعة للتاريخ الأدبى . وهو يقوم بعملية مسح للفترات الرئيسية للشعر الفرنسى ويقترح أن رونسار وبوالو ولامارتين هم المبدعون الحقيقيون أكثرمما هو عند مالرب (وضمنا هوجو)[٦٧]. ولكن بصفة عامة فى التطبيق – ويقينا فى الكتاب عن شاتو بريان – نجد أن المبدأ المنظم هو مبدأ السيرة : « الجنود أهميتهم أقل والقادة هم فى الأغلب كل شئ فى التاريخ الأدبى[٦٨] ».

وهناك مناقشات عن السيدة دى ستال وسط تمهيدات ، فإن الاهتمام مركز على أصدقاء شاتوبريان : فونتين[٦٩] وجوبير وهناك ملحق عن شندوليه ؛ ولكن كل الأضواء مسلطة على البطل ، وتطوره الروحى ومراحل أسلوبه . وكان الكتاب فى وقت يلاقى بالاستياء بسبب الشك الذى يبديه بالنسبة لإخلاص شاتوبريان وبسبب التعارض مع الاعجاب الشديد المبكر لدى سانت – بوف بشاتو بريان إبان حياة هذا الأخير . ودفاع سانت – بوف الغريب قائم

(٦٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الرابع ، فى ٢٩٦

(٦٧) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثالث ، ص ١٤٢ ومابعدها . عرض تحليل لدراسة كريبية « الشعراء الفرنسيون » ١٨٦١

(٦٨) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » المجلد الأول ، ص ٣٦

(٦٩) شارل فونتين (١٥١٣ – ١٥٨٧) شـاعر فرنسـى وهو يهـاجم بدع جمـاعة الثريا التى تضم سبعة شعراء (المترجم) .

على أنه فى السابق كان « مضطرا إلى أن يغنى وهو فى فم الأسد[٧٠] » ، وأنه كان يتأمل بافتقار فى شجاعته الأخلاقية ، ولكن لم تكن هناك حاجة إلى اتهامه بالازدواجية . والنقد الموجه ضد شاتوبريان يؤخذ مأخذ الجدوهو دقيق وعادل بل وحتى معتدل من وجهة نظر محدثة . فلايزال سانت – بوف يعامل شاتوبريان على أنه الشخصية الكبيرة فى بداية القرن ، ولايزال يعجب بتناغم أسلوبه وإيقاعاته وقوة صوره المجازية وجدادتها وسحر مناظره وأثر أنماطه وأحواله المؤثرة . ولكنه حدده الآن على أنه أبيقورى النزعة مع تخيل كاثوليكى[٧١] » وأنه يشك فيما إذا كان كتابه « عفريت المسحية » مقنع كحجة . ويبدو شاتوبريان كمغو كبير ، كساحر ، ككاتب كبير يعبر عن التفسخ ، « لقد حول شاتوبريان مركز النثر من روما إلى بيزنطة ، بل أحيانا أبعد من بيزنطة – من روما إلى أنطاكية أو لوديسيا ، وأسلوب الأمبراطورية السفلى فى النثر الفرنسى يرجع إليه[٧٢] . ولقد توصل سانت – بوف إلى نتيجة مفادها أن آماله السابقة بعصر نهضة فرنسى جديد كانت خاطئة أو فندتها التطورات المتأخرة . ومثال سانت – بوف فى النقد ومعيار التذوق قد تغيرا .

ويستحيل علينا أن نقيم تسلسلا تاريخيا خالصا لمفاهيم سانت – بوف المختلفة فى النقد . وبصفة عامة يبدو أنه يتحرك فى إتجاهين فى وقت واحد . من مفهوم مبكر أكثر ذاتية للتعبير الشخصى إلى موضوعية أكبر ونزاهة وتسامح وفى الوقت نفسه من تقبل غير نقدى ومتعاطف إلى تأكيد متزايد على دور الحكم ، إلى تعريف الذوق والتراث . وهاتان الحركتان لعقله هما فى مفترق طرق . ففى النظرية نجد أن التاريخية الرومانسية تسير بإزاء التسامح والنسبية ولكن عند سانت – بوف تتعدل بل وفى الغالب تتناقص مع الانحياز فى المعارك الأدبية للعصر بأنانية شاعر يبحث عن تعبير شخصى حتى فى النقد . إن الموضوعية والنزاهة فى المرحلة الأخيرة تؤسسان نفسيهما على أساس نماذجها لاعلى أساس نموذج العلم . والتحول إلى الذوق الكلاسيكى يحمل على أى حال تأكيدا جديدا للوظيفة الإحكامية ، ومن ثم نقمة السلطة وكثيرا من الحدة فى نقد سانت – بوف . ويبدو من الأفضل أن نبرز المفاهيم المختلفة

(٧٠) « شاتوبريان وجماعته » ، المجلد الأول ، ص ١٤

(٧١) « أحاديث الأثنين » ، المجلد الثانى ، ص ١٤٥

(٧٢) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٣ ؛ المجلد الثانى ، ص ٩١ ، المجلد الأول ، ص ٢٠٦

النقد دون أن نعبأ كثيرا بالتسلسل التاريخي . وبالنسبة لسانت – بوف فإن المرحلة الأولى من النقد هي « ابتهاج بفهم كل شئ قد وجد[٧٣] » ، وفرح بتنوع الجنس البشري بصرف النظر عن الاتفاق الثقافي . وهو ينحي جانبا نقد ادموند شرر[٧٤] لجوزيف دي ميستر[٧٥] ، وهو يعترف بصدقه ولكنه يقول « سوف أنصت إليه » . وإنني أحب كل شئ عن الإنسان عندما يكون الانسان مميزاً ومتفوقا ، إنني أترك نفسي وسوف أتركها دائما لكي تسير بالفضول تجاه الحياة وذلك الرائع للحياة : العقل العظيم والقوي . وقبل الحكم لا أفكر إلا في الفهم والاستمتاع بحضور شخصية عظيمة ورائعة[٧٦] » . وإذا أردنا أن نفهم كل تنوع البشرية فإن علينا – على نحو ما افتخر سانت – بوف بنفسه في الإيمان – أن نصبح محايدين وحتى غير شخصيين وغير مكترثين « إنني أفضل نفسي من نفسي[٧٧] » . « إنني أريد أن أتكلم عن الكاتب بروح كاملة من النزاهة . وهذه النزاهة ، بل هذه الحيادية قد أصبحت – كما أعترف – لذة من لذاتي العقلية الأخيرة . فلو كانت هـذه هي الهواية فإنني أعرف بأنني تأثرت بها[٧٨] » . بل إنه حتى ليشتط فيقول: « إنني أفخر بأن أصبح لاشيئا فيما هو فردي ، وأنا أحب نفسي على نحو أفضل بوضوح في ظل هذا الشكل المحطم والمتكثر والتصويري عن أي شيء آخر[٧٩] » . وهكذا يستطيع – على الأقل في السنوات الأخيرة – أن يتنصل من انتمائه إلى أي فرقة أو يعتنق أي مذهب خاص[٨٠] ويستطيع أن يتحدث

(٧٣) « صور نسائية » ، ص ٣٨١

(٧٤) ادموند شيرر (١٨١٥ – ١٨٨٩) ناقد فرنسي من أصل فرنسي . كتب في الفلسفة واللاهوت قبل أن يتحول في منتصف حياته إلى الأدب واللغات الأجنبية . له « دراسات نقدية في الأدب المعاصر » في عشر مجلدات صدرت بين ١٨٦٣ و ١٨٩٥ (المترجم) .

(٧٥) جوزيف دي ميستر (١٧٥٣ – ١٨٢١) فيلسوف أخلاق مسيحي فرنسي عاش في سويسرا . له « مقال عن المبدأ التوليدي للدساتير السياسية » ١٨١٠ (المترجم) .

(٧٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٦٧ – ٦٨

(٧٧) « سمومي » ، ص ١٠

(٧٨) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثاني ، ص ١ – ٢

(٧٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الخامس ، ص ٣٩١

(٨٠) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٩

عن « عدم الاكتراث الأريحي[٨١] » كمثاله . ومع هذا فهناك مقال مبكر تماما عن بايل[٨٢] (١٨٣٢) يحبذ التوازن ويرفض « أن يكون متعصبا أو حتى مفرطافى القناعة أو مهووسا بأى عاطفة » وعلى المرء أن يقول إن « عدم الاكتراث هذا الأساسى ، هذا التسامح التلقينى والهين وقد ازداد حدة من جراء اللذة هو شرط من الشروط الجوهرية للروح النقدية . والعبقرية النقدية تلوح له « عكس العبقرية الإبداعية الشعرية والعبقرية الفلسفية التى بدون نسق : إنها تدخل كل شئ فى الحسبان ، وتأخذ كل شئ حسب قيمته هو . إن العبقرية النقدية لاشأن لها بالافراط فى التبجيل ، لاشأن لها بالإفراط فى الاحتشام ، لاشأن لها بالإفراط فى مشغولية البال ... إن العبقرية لاتستقر فى مركزها ... ليس لديها خوف من عدم التوفيق » . ويشك سانت – بوف فى « أن الناقد يستطيع أن يكون رجل دين ويغرس – كما هو الحادث بالفعل – الملكة النقدية والاستطرادية ، المسترسلة و التراكمية » . إن رسالة الناقد هى « أشبه بنزهة دائمة مع جميع أنواع الناس وفى كل أنواع البلدان ويجرى استخراج هذه الرسالة النقدية من خلال الفضول[٨٣] » . ويشعر سانت – بوف بشأن ملكة الاستسلام هذه بأنها تتضمن رفض أى معتقد خاص ، وحتى المسيحية . وهناك حجة إضافية لنزعة الشكية العمقية الجذور وهى شرح فائق للحياة الانسانية . « النقد الأدبى – وبصفة خاصة النوع الذى أمارسه – هو وياللأسى – يكاد يكون فى تنافر مع الممارسة المسيحية . إن إصدار الحكم هو دائما إصدار حكم على الآخرين أو إعادة تقديم الآخرين على نحو حسن وتحويل الإنسان إلى الآخرين كما أفعل غالبا. هذه هى – أساسا – عملية وثنية كلية ، التحول حسب عنوان كتاب أوفيد »[٨٤] . لكن هذا هو استهلال فى مذكرات خاصة . إنه نادرا ما يستطرد هكذا جهرة . لقد اعتقد أن النقد فى معظمه هو مدرسة فى التسامح . « إن الشاعر لن يفهم إلاحالة وجوده الخاصة وفريته الحقة ، وبهذا وحده سوف يخبرنا بأنه ليس ناقدا » . « كثيرا ما فكرت فى أنه بالنسبة للناقد خير له ألا تكون لديه أى ملكة فنية خشية أن ينقل إلى أحكامه المختلفة

(٨١) المصدر السابق ، ص ٢٦٤

(٨٢) بيير بايل (١٦٤٧ – ١٧٠٦) فيلسوف وناقد وهو برو تستنتى تحول إلى الكاثوليكية ثم ارتد ثانية إلى البروتستنتانية . يرى أن العقل لايفضى إلى نتائج يقينية وأن الأخلاق مستقلة عن الايمان الدينى . (المترجم) .

(٨٣) « أحاديث الأثنين الجديدة » المجلد الأول ، ص ٣٦٧

(٨٤) « سمومى » ، ص ١٠

أشكال النزوع السرية عند مؤلف ذى أهمية[٨٥] » . ولقد شعر هو نفسه بأنه كان شاعرا ، لكن هذا أحبط طموحاته الشعرية ، بينما المؤلم – مثل أى فشل – أنه يعنى إيجاد حرية جديدة ، إيجاد اتساع جديد للعقل والأفق .

إن منهج فهم النقد سوف يتألف أولا من القراءة البسيطة . « إن فن النقد يتألف من معرفة كيف نقرأ مؤلفا قراءة مشروعة وتعليم الآخرين كيف يقرأونه بالطريقة عينها[٨٦] ». « إن الناقد ليس سوى إنسان يعرف كيف يقرأ والذى يعلم الآخرين القراءة أيضا[٨٧] » ومرة ثالثة : « إن معرفة قراءة كتاب وفى الوقت نفسه أن نعرف كيف نحكم عليه دون أن نكف عن الاستمتاع به يكاد يكون هو الفن الكلى للناقد . لكن الفن يتألف أيضا فى المقارنة وفى الملاحظة الجيدة لنقاط المقارنة : وهكذا بجانب « أتالا[٨٨] » اقرأوا « بول وفرجينى[٨٩] » و« مانون ليسكو[٩٠] » ، وبجانب « رينيه[٩١] » اقرأوا « أوبرمان[٩٢] » و« الأبرص » ؛ وبجانب « الشهداء[٩٣] » اقرأوا « الأوديسا » و« تليماك[٩٤] » وملتون. افعلوا هذا وبعدها انطلقوا. إن الحكم سينتج على نحو طبيعى تماما ؛ إنه سوف يكون نفسه من انطباعكم[٩٥] » .

(٨٥) أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٩

(٨٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٨

(٨٧) « صور أدبية » ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٦

(٨٨) « أتالا أو أشكال حب البدائيين فى الصحراء » قصة كتبها شاتوبريان عام ١٨٠١ ثم أدمجها فى كتابه « عفريت المسيحية » عام ١٨٠٢ (المترجم) .

(٨٩) رواية كتبها برناردين دى سانت – بير عام ١٧٨٧ وفيها فقرات ساحرة وخاصة الاوصاف (المترجم) .

(٩٠) رواية من تأليف الأب بريفو تصف محاولة رجل التغلب على عواطفه وحبه لامرأة غير جديرة به (المترجم)

(٩١) قصة ذات جمال شاعرى واردة فى كتاب شاتوبريان « عفريت النهار » عام ١٨٠٢ (المترجم).

(٩٢) رواية سابقة على الرومانسية على شكل رسائل وليس فيها حبكة حقيقية ألفها الأديب الفرنسى سنانكور عام ١٨٠٤ (المترجم) .

(٩٣) ملحمة نثرية كتبها الفرنسى شاتوبريان عام ١٨٠٩ وهى تعد ملحقا لكتابه « عفريت المسيحية » (١٨٠٢) . (المترجم) .

(٩٤) رواية من تأليف فنلون عام ١٦٩٩ وهى على غرار القصص السياسى والفلسفى عند فولتير (المترجم) .

(٩٥) « شاتوبريان وجماعته » ، المجلد الأول ، ص ١٨٩

وسانت – بوف فى مرحلته المبكرة اعتقد أن النقد هو عمل الشارح ، بل هو داعية الشعراء . « بعد إبداع أعمال العبقرية تتبقى على إنسان ما آخر المهمة القيمة لترويج المشاعر والإعجاب بها . والحماسة وربات إلهام الناقد تكمن فى هذا[٩٦] » . ولقد حدث مرة أنه اعتقد حتى أن النقد بهذا المعنى هو الوظيفة الرئيسية والجديدة فى العصر . « إننا أبعدما نكون عن التفكير من أن واجب النقد ومهمته إنما يقومان فحسب فى التواجد بعد الفنانين العظام ، فى متابعة آثارهم العظيمة بجميع تراثهم وتمجيده وتسجيله ، فى تزيين آثارهم بكل شئ من شأنه أن يجعلنا نقيمها . وهذا النوع من النقد له – دون شك – مطالب علينا أن نقدرها : إن هذا النقد هام ومستنير ومحدد ؛ إنه يشرح وينفذ ويرتب ويبسط أشكال الاعجاب المشوشة والجماليات المتحجبة جزئيا والافكار الصعبة وكذلك حروف النصوص التى يتناولها » . ولكنه الآن يؤمن بأن هناك حاجة لنقد « يلحق نفسه بالشعراء الجدد ، ويخجل أصحاب المقدرة المتوسطة ويصرخ . (أوجدوا مكانا) حول الشعراء بمثل ما يفعل القائد فى الجيش ؛ إزحفوا أمام عربتهم مثل حامل الدروع[٩٧] ». ورغم أن هذا الاستسلام لجماعة من الشعراء المعاصرين لم يدم سوى فترة قصيرة إلا أن سانت – بوف فيما بعد اعتقد حتى فى الناقد على أنه « وزير للعامة » ، نوع من « أمناء المكتبات الخاصة ، والذى يقول بكل ثقة ما الذى يجب أن نحمله من الكتب فى الرحلة – ذلك أن حجم الحقائب محدود تماما[٩٨] ».

ويستطيع الانسان أن يجد مزيداً من الفقرات من هذا المغزى العام الذى يقلل من الدور الإحكامى للنقد إما بأن يجعل الناقد تابعا للشعراء أو للجمهور أو يجعله نوعا من المرآة المحايدة أو موسوعيا شامل المعرفة وصاحب نزعة أبيقورية قائمة على اللذة . غير أن سانت – بوف يهرب دائمامن التعميم . وهو لا يستسيغ على نحو متزايد أصحاب المذاهب القطعية من أمثال نيسار ولديه تحفظاته عن النظرية العقائدية الجديدة عند هيبوليت تين . إنه يعرف أن القواعد القديمة أصبحت عتيقة ، ولدية شعور قوى بتنوع الأدب وثروات الماضى اللامتناهية والخريطة الهائلة لعالم الأدب . لكنه لا يستطيع أن ينحط إلى الاستلام التام والسلبية كما قد يبدو متضمنا فى الأقوال المقتبسة من قبل . فهذه الأقوال هى من قبيل التنصل من اليقين المطلق بانها تحفظات ، إنها مراوغات ممكنة .

(٩٦) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٢

(٩٧) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ ، ص ٤١٧

(٩٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٣٧٣ ، المجلد الرابع ، ص ٥١٥

لكن هناك شئ واحد عند سانت – بوف هو أنه آمن بأن الناقد هو فنان : « إن النقد كما أقصده وأريد أن أمارسه هو ابتكار وإبداع دائمان[٩٩] » . وكان هذا حقا بالنسبة له شخصيا . وهو يستطيع في رسالة له على الأقل أن يتحدث عن « صورة » بأنها ربط جنس الرثاء بجنس الرواية ، وترتيبهما الحق هو الترتيب الذى يكتب به حسب الانفعال والهوى . إن موضوعهما الحقيقي هو سانت – بوف نفسه[١٠٠] . إنه يستطيع أن يقول جهرة إن نقده على نحو متكرر ليس إلا شكلا خاصا ، طريقة غير مباشرة للتحدث عن مشاعره الخاصة عن العالم والحياة ، « التنهد بشعر خفى بطريقة غير مباشرة [١٠١] » . « وتحت التظاهر بتصوير إنسان آخر (الناقد) غالباً ما يحاول أن يلتقط صورته هو[١٠٢] » وفى مرحلة معينة بصفة خاصة يأسف سانت – بوف بسبب فشله كشاعر بشكل متحمس ، حتى أنه اقترح أن النقد ليس فحسب – كما يعترف – (افتراض الأسوأ) بل هو أيضا تقدم ، مرحلة ثانية ضرورية لأى عقل وهو ليس منفصلا حقا عن الشعر[١٠٣] والشعر يمكن أيضا أن يتم إنتاجه بشكل غير مباشر ، يمكن « أن ينفذ في الحياة مثل الزمن الخفى . والروح الشعرية يمكنها أن توجد هناك بالإمكانية في شكل أكثر تقطيرا عن تجلياتها الأكثر نورانية وخصوصية[١٠٤] » . ويبدو أنه يقترح أنه ظل شاعرا ، بل حتى أصبح شاعرا أكثر بفضل أنه أصبح ناقدا .

وعادة ما يتصور سانت – بوف دور النقد فى داخل أُطر أكثر موضوعية . ووظيفة النقد هى أساسا وأساسا وظيفة إصدار الأحكام . وبينما يقلِّص أحيانا داخل النظرية دور إصدار الأحكام للنقد ، فإنه لم يكف عن الحكم وتزايد تأكيده وإعادة تأكيده لدور الحكم . وهو يؤكد أن الناقد يجب أن يسرد – بيقين –بدون أى تهاون–ما هو حَسَنٌ وماسوف يبقى . عليه أن يحكي لنا « ما إذا كان فى عمل جديد هل تكفى الأصالة الحقيقية فى التعويض عن الأخطاء ؟ من أى نظام يكون العمل؟من أى مجال وإلى أى انطلاق يكون المؤلف؟[١٠٥]» ويرى سانت – بوف أن هناك حاجة ضرورية للسلطة ؛ وهو

(٩٩) « صور أدبية » ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٦

(١٠٠) رسالة إلى ج . ج شود – أيجبوس ٧–٨ يونيو ١٨٣٨ مراسلات عامة ، المجلد الثانى ، ص ٣٨٤

(١٠١) « صور نسائية » ، ص ٤١١

(١٠٢) « صور معاصرة » المجلد الثالث ، ص ٣٩٩

(١٠٣) « صور معاصرة » ، المجلد الثانى ، ص ٤٨٦ – ٤٨٧

(١٠٤) « صور معاصرة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٢

(١٠٥) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٩٣

يلمح محبذا مالرب وبوالو ودكتور جونسون . « إن الناقد الحقيقى يسبق الجمهور، ويوجهه، ويرشده[١٠٦] » وهو فى مناقشته لحالة النقد فى عام ١٨٤٥ يدرك أن العصر الذى يحتاج فيه إلى النقد التبريرى والشارح قد ولى ؛ إنه عصر النقد للعودة إلى دوره القديم فى الحكم[١٠٧] . بل إنه يبدو أنه يسمح بنقد مجرد الكتب ، والسياسة الحسنة كعلاج لمفاسد العصر الحالى وهو يمجد احتفاء النقد بالحقيقة التى لا التواء فيها . وهو يمتدح بوالو لكراهيته « الكتاب الغبى » ويجد فى لاهارب وجونسون « حسا حقيقيا وحيا » بالحقيقة ، وموهبة من الطبيعة التى يمكن أن « تتطور وتتحسن إلى درجة معينة[١٠٨] . وقد رجع سانت – بوف دوما إلى هذه المعايير ؛ ولقد آزر معاصريه « لأنهم غامروا بكل شئ فيما عدا الحكم . وهم لن يجرءوا على إلزام أنفسهم بالقول : هذا حسن وهذا سيء[١٠٩] » . ولدى الناقد وظيفة محافظة وتصحيحية : إنه « يتمسك بالتراث ويحتفظ بالذوق[١١٠] » ، ويدافع عن « درجات الفن ، ومراتب الروح[١١١] » . إن « النقد الحق قائم على دراسة كل كائن – أى كل مؤلف ، كل ألمعية ، وفق ظروف طبيعية بإعطاء وصف حى وأمين ، ولكن دائما بأنه يصنفه ويضيفه فى مكانه فى ترتيب الفن[١١٢] » . ويؤمن سانت – بوف بأن الناقد له تأثير مباشر على تيار الأدب . وبوالو ينال الآن الثناء على أن له تأثيرا صحياً : «دعونا نحى ونعترف اليوم بالتناغم النبيل والقوى للقرن العظيم وبدون بوالو، وبدون لويس الرابع عشر ، الذى أقر بوالو بأنه مرشده المحنك فى رحلته فى جبل البرناس أين كنا سنكون ؟ هل حتى أعظم الألمعيات قد استسلموا كثيرا لما يشكل اليوم التراث المحتمل لعظمتهم ؟. وأخشى أن يكون راسين قد كتب مزيدا من تمثيليات متكررة مثل (برنيس[١١٣]) ؛ وكان لافونتين سيكتب

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٩٥

(١٠٧) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٦٥

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩

(١٠٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٣٨٢

(١١٠) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٥٦

(١١١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٧٦

(١١٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ١٩١ وأنظر : « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٠

(١١٣) فرنسوا – يواقيم برنيس (١٧١٥ – ١٧٩٤) شاعر فرنسى وعضو الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٤٤ وشغل منصب وزير الخارجية عام ١٧٥٧ له مذكرات أظهرت كيف أن السيدة بومبادور لعبت دورا سياسيا (المترجم) .

حكايات أقل وقصصا أكثر ، وموليير نفسه كان سيعطينا مزيدا من أمثال (سكابان[١١٤]) وما كان سيحرز الآفاق العالمية لمسرحية موليير (عدو البشر) . بكلمة ، فإن كلا من هذه العبقريات الجميلة كانت ستتمرغ فى أخطائها . بوالو - أى الشاعر صاحب الحس الحسن - الناقد صاحب النفوذ والذى تضاعف بما لدى الملك العظيم - قد قيدها جميعا وأرغمها بحضوره المحترم على إنتاج أفضل الأعمال وأخطرها[١١٥] » .

ويأسى سانت - بوف من حقيقة أن عصره ينقصه شخص من نوع بوالو[١١٦] . ويستشعر الإنسان أنه كان مستعدا ليلعب الدور نفسه عندما يقول إن بلزاك كان سيستفيد من بوالو[١١٧] ، وكان يأمل أن يتعلم فلوبير من النقد الذى كتبه هو نفسه لرواية فلوبير (سالامبو[١١٨]).

ولكن كيف يمكن تحديد التراث ؟ يرجع سانت - بوف إلى المفهوم المحورى فى التراث النقدى الفرنسى - مفهوم الذوق . أحيانا فإن هذا (الذوق) لايعنى سوى « التذوق القائم على اللذة ، وهو شكل من النزعة الأبيقورية الزخرفية الغريبة . وهناك فقرة غريبة عندما يتحسر سانت - بوف لواقعه أن الإنسان لايعود يستطيع أن يقرأ مستلقيا على وسادة مثل هوراس إبان أيام الشعرى[١١٩] أو يتمدد على أريكة مثل الشاعر جراى أو يمشى خلال الريف وكتاب فى اليد وهو غارق فى التأمل . وكم اختلفت الأشياء اليوم « إن الأبيقورية قد ضاعت للأبد . وآخر ديانة لأولئك الذين ليس لديهم ديانة أخرى وآخر شرف وفضيلة لدى إنسان من أمثال هاملتون وبترو نيوس فكيف أفهم وآسى لكم فى الفعل عينه الذى يعارضكم ويتخلى عنكم ![١٢٠] » . إن الذوق « يبدو دائما أنبل وأكمل وأكثر تشذيبا وسموا أصيلا فى طبيعة مميتة ووقورة . ولكن يبدو غالبا وقد تطور تطورا عاليا فى طبائع مختلفة الغاية . وهناك فساد مقبول معين

(١١٤) اسم خادم فى مسرحية شهيرة لموليير هو « مقالب سكاليان » (المترجم) .

(١١٥) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السادس ، ص ٥١١ - ٥١٢ انظر فقرة مشابهة سابقة (١٨٤٤) فى : « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١١٥ - ١١٦

(١١٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السادس ، ص ٥١٢

(١١٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٦ - ٤٥٧

(١١٨) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الرابع ، ص ٧٢

(١١٩) فترة مابين أوائل يوليو وأوائل سبتمبر عندما يكون الجو شديد القيظ والرطوبة . المترجم) .

(١٢٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد التاسع ، ص ٨٦ - ٨٧

(هل يمكن أن يقرَّ الإنسان بهذا ؟) لاينقضي بل حتى يعطى تشنيا متطرفا لبعض الأحوال الأكثر ندرة[١٢١] » . غير أن سانت - بوف يتجنب هذا الذوق الفاسد . إن طموحه هو للذوق الأنبل والأكثر رفعة والأكثر إنسانية ، ذوق هو راغب في تحديده على أنه « تواضع العقل[١٢٢] » والذى يراه على أنه « الأكثر جمالا والأشد غريزية » لأعضائنا[١٢٣] ، مثل « حب البسيط والمحسوس والسامي والعظيم[١٢٤] وعندما يمدح (أيوجيني العظيمة) لايستطيع أن يفكر في أى شئ أفضل من أن يقول : إنها التطرف ، إنها لاتصرت ، إنها لا تسعى ، إن لديها ذوقا[١٢٥] ».

وهكذا نجد أن الذوق الحسن هو شعور بالاعتدال ، والمحسوس ، والمعقول ، وكل هذا مقترن بإدراك للعظمة . الأمر بكل بساطة هو أمر الجانب الذاتي لما حاوله سانت - بوف في موضع آخر لتحديد ماهو التراث وماهو طبيعة الكلاسيكي . وفي مقالين شديدى الشهرة « ماهو الكلاسيكي ؟» (١٨٥٠) و « عن التراث » (١٨٥٨) صاغ سانت - بوف آراءه بشكل لاينسى. والبحث الأول يطورُ وجهة نظر مزدوجة : فهو يصر من جهة على التراث اليوناني - اللاتيني وعلى تبجيل متدرج متسم بحسن التمييز للكلاسيكيات ؛ وهو يدرك من جهة أخرى وجود شيء يتجاوز هذا التراث : فأعمال هوميروس ودانتي وشكسبير هي كلاسيكيات وإن كانت لاتنطبق على مطالب الكلاسيكية التقليدية ويرى سانت - بوف - بطبيعة الحال - أن الكلاسيكية الفرنسية المعتادة بقواعدها المتزمتة هي من أمور الماضي وأن عصره يجب أن يتجاوزها ويبدع أدبا جديدا سوف يحقق مطالب العصر . وموقفه موقف مركب ويحتمل أن يكون متناقضا ، ولكن ليس مما لا يمكن استيعابه . وطوال حياته وهو يبجل القرن السابع عشر في فرنسا على أنه العصر العظيم : لقد أدرك أنه ظاهرة جمعية ، وأنه حدث اجتماعي ، وأنه ليس مجرد تفوقية مجانية للألمعيات أو العباقرة .

(١٢١) « بورروبال » ، المجلد الثاني ، ص ٨٩

(١٢٢) « أحاديث الأثنين الجديدة » ، المجلد الثاني ، ص ٢٧ ؛ « أحاديث الأثنين » ، المجلد الثالث ، ص٣٩١

(١٢٣) « أحاديث الأثنين الجديدة » المجلد الأول ، ص ١٢

(١٢٤) « أحاديث الأثنين » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٢

(١٢٥) « أحاديث الأثنين الجديدة » ، المجلد ٩ ، ص ٢٧٧

« إن فكرة الكلاسيكى تتضمن فى ذاتها شيئا له تداعيه وصلابته والذى يشكل كلا ويصنع تراثا ، إنه شئ له تركيبه وهو شئ يجرى تسليمه للأجيال التالية ويدوم» لكنه لم يرغم على أن ينصب القرن السابع عشر على أنه أنموذج . إنه يجب لنا أن نفهم التراث على أنه شئ كله كرم . الكلاسيكى هو أى عمل مهما يكن نوعه قد ارتقى إلى مستوى معايير الجمال والصحة وهو مايطالب به الآن الناقد . وسانت - بوف غير قانع بتعريف الصفة الكلاسيكية فى إطار الحكمة أو الاعتدال أو المعقولية ؛ فحينئذ سوف تشمل كتابا عديدين من المرتبة الثانية - الكتاب السليمين والمعقوليين والجيدين . والشئ الهام بنظره الان هو المحافظة على فكرة وتقديس الكلاسيكيات وفى الوقت نفسه توسيعها ويقتبس سانت - بوف القول « فى منزل واحد توجد شقق عديدة[١٢٦] » وهذا الاقتباس يوحى بتسامح كلى شامل ؛ لكنه ينكر مافى مقال سابق فيه إلى حدما بوضوح أن قدر الناقد هو أن يكون « غجريا أفاقا بل يكاد يكون اليهودى التائه[١٢٧] » . والآن إنه يستطيع أن يقول : « يجب أن يكون هناك اختيار ، والشرط الأول للذوق ... ليس أن نطوف بتسكع ، بل أن نستقر مرة واحدة وإلى الأبد على رأى ثابت . لاشئ يطمس العقل ويكون جارحا للذوق أكثر من التطواف المتسكع[١٢٨] » .

وفى البحث الآخر « عن التراث » فإن التركيز كان على التراث اللاتينى كما يفهم عادة على نحو أقوى ؛ ربما لأن سانت - بوف كان يخاطب جمهورا من الطلبة وهو يلقى المحاضرة الافتتاحية فى (الإيكول نورمال) . وهو يقول بوضوح أن « الاستاذ ليس ناقدا » وليس محتاجا إلى أن يكون على علم (كما يجب على الناقد) بكل ماهو جديد . إن الناقد هو « حارس متيقظ دائما ، ودائما هو رقيب » بينما الأستاذ لديه التزامات أجيال ومختلفة . « عليه ألايذهب بعيدا عن الأماكن المقدسة التى عليه أن يظهرها ويكشفها » . ورغم أن سانت - بوف يعتقد أن الاستاذ يجب أن يعرف الحوادث الجديدة الرئيسية وعليه أن يكوِّن رأيا ، فإنه هو نفسه يشعر فى تلك اللحظة بأنه يشبه كثيرا أستاذا عارضا بضرورية الحفاظ على التراث . إنه يفهم هذه المهمة الخاصة بدعم التراث على أنه إنسانى أكثر من كونه عتيقا . وهو يتشكى من الإفراط فى التأكيد على البحث ، والذى كان قد بدأ فى فرنسا ، ويتشكل من الإفراط فى

(١٢٦) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٦

(١٢٧) هو يهودى حكم عليه بالتجوال فى العالم إلى أن يعود المسيح من جديد . (المترجم) .

(١٢٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثالث ، ص ٥٣

التأكيد على الأهمية غير الملائمة التى تعطى لاكتشاف الوثائق غير المنشورة . « إن الناس فخورون بالاكتشافات التى هى مجرد أمر فضولى (عندما تكون هكذا) مما لايكلف المرء فكرا أوجهدا عقليا ، بل مجرد مشقة التوجه إليها والتقاطها .. وقد يقول الانسان إن عصر الباحثين المدرسيين والملفقين قد بدأ جديدا ؛ والإنسان لاينال تكريما وتقديرا أقل على هذا ولا أكثر مما إذا كان قد حاول كتابة رواية جميلة أو قصيدة جميلة وقد حاول السير على طريق الابتكار الحقيقى ، والطرق الناعمة للفكر » ، وقد يحترم سانت-بوف درجات الفن ومستويات الذكاء . « دعونا نشجع البحث الجاد ، ولكن دعونا فى كل شئ نترك مكانة الأستاذ للألمعية والفكر الحريص والممكن والعقل والذوق » . وهو يعتقد أنه بدل أن نطبع على صفحة العنوان « استنادا إلى الوثائق غير المنشورة » بالأحرى نقول: « استناداً إلى الأفكار والآراء المحكمة حتى لو كانت عتيقة » . وهو يشك فى أنه إذا وجد مخلوق مذكرات ومـــلاحظات ثيوسيديس لكتابه « تاريخ الحرب البلوبونيزية » فإنه تكون المفضلة على الكتاب المنجز « إن الناس يفضلون المواد التى تم منها الإعداد عن العمل نفسه ، إنهم يفضلون السقالة على الصرح[١٢٩] ». ورغم أن سانت – بوف كان واسع المعرفة للغاية هو نفسه، ويستطيع – على نحو ما يظهره كتابه (بورروبال) أن ينشغل بالبحث الممتد والكبير وسط الوثائق وخارج نطاق الكتب كان دائم الشك فى مجرد نزعة الافتتان بالقديم وخاصة التحمس للأدب الفرنسى فى العصر الوسيط .

والتطور الهائل للبحث فى ذلك الميدان تركه باردا « بالطبيعة وبالذوق لم أكن إطلاقا بين أولئك الذين أصلحوا مرض العصور الوسطى » . لقدكره «الحماس المفرط عند البعض والمجاملة الشديدة للآخرين[١٣٠] » . وهو فى استعراضه التحليلى لبعض الأسرار الفرنسية فى العصر الوسيط يحتج ضد مقارنات محرريها بين راسين وسوفوكليس . ولقد أظهر أن المحررين الاثنين بولين ولويس باريس جاهلان بالقديم والقرن السابع عشر فى فرنسا : « ليست لديهما مصطلحات المقارنة » . و« إن أى إنسان قد قرأ سوفوكليس فى الأصل كان سيتحفظ إزاء انحدارات الذوق هذه وانحرافاته[١٣١] » .

(١٢٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٧٣ – ٣٧٨

(١٣٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الخامس ، ص ٤٧١

(١٣١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٨٤

ويأخذ سانت – بوف بالتراث الذى ينحدر من القديم الكلاسيكى . وهو يستجيب للفرنسيين كورثة للرومان . « علينا أن نعانق ونفهم وألا نهجر إطلاقا الإرث الذى تلقيناه من أولئك الأساتذة والآباء المستنيرين ، وهو إرث من هوميروس منحدر إلى آخر عمل كلاسيكى بالأمس ، والذى يشكل أسطع قسم وأصلبه فى رأسمالنا الثقافى . وهو يقول – بشكل ما – إن الملكة الشعرية عامة فى البشرية . وهو يريد من التراث الفرنسى ألا ينغلق وألايكون الأمر مقصورا عليه ، لكنه حث جمهوره على ألا يتخلوا عن نزعة الخاصية التعبيرية والكياسة ومبدأ الذوق الحسن والعقل المرتبط باللطافة . « علينا ألا نزيغ البصر عن الشعور بمعيار معين للجمال الملائم لجنسنا وتربيتنا وحضارتنا » . وفي هذا التراث يرفض سانت – بوف أن يقيم تفرقة بين اليونانيين والرومان . «بالنسبة لنا فإن تراثهم وهباتهم قد انصهرت معا » . وهو لايتعاطف مع الهللينية الجديدية التى ترفض التراث اللاتينى . كما أنه لايتفق مع التأكيد اللاتينى الخالص السابق الذى يبعد اليونانيين إلى ماض بدائى موغل فى القدم على نحو أكبر . وهو يحاول أن يتمثل شكسبير فى التراث نفسه . ولقد أشار إلى أن شكسبير قد قرأ مونتينى وبلوتارك ومن ثم لم يكن خارج التراث . وهو يسلم بأخطاء عصر شكسبير ، لكنه يرى أنه فى لب الطبيعة الإنسانية ، وليس مجنونا ، أوهمجيا على نحو ما صوره فولتير «إن الناس العظام ليسوا على الاطلاق بشكل دائم مبالغين أو سخفاء أو متبجحين أو ساخرين أو غير لائقين ... إن التراث يتحدث إلينا ، والوعى بطبيعتنا المتحضرة الخاصة بنا لا تزال تتحدث إلينا على نحو أكثر وضوحا ، والعقل يجب أن تكون له دائما وقطعا له المكانة الأولى وسط هذه الأفضليات ، هذه النُصُب الخالصة بالقوة التخيلية[١٣٢] » .

إذن هذا العقل قد تحدَّد على نحو أكثر دقة على أنه الصِّحة والحس المشترك ، ولكن أيضا كنقص فى القلق ، كتناغم مع المجتمع . ويستجيب سانت – بوف لقول شهير لجوته : الرومانسى هو المرض والكلاسيكى هو الصحة . (إن لديه تبجيلا كبيرا إن لم يكن نائيا إلى حدما لجوته والذى نسميه على نحو متكرر « أعظم النقاد على الإطلاق[١٣٣] » رغم أنه لم يعرف سوى كتاب « محادثات » لإكرمان لتعزيز هذا الرأى .

(١٣٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٥٨

الكلاسيكي – إذن – يشمل كل الأدب في الظرف الصّحي والإزدهار السعيد ، إنه الآداب في كامل تناغمها مع عصورها ومحيطها الاجتماعي ؛ إنها الآداب « الراضية عن انتمائها لأمتها وعصرها ولحكومتها التي في ظلها ظهرت هذه الآداب إلى حيز الوجود وإزدهرت... إنها الآداب التي هي وتشعر بنفسها في بيتها في طريقها الحق ، لاخارج طبقتها الملائمة ، وليست الدافعة للإثارة ، دون أن يكون لديها بسخط على مبدئها ، والذي لم يكن إطلاقا مبدأ الجمال » . « الأدب الكلاسيكي لايشتكي أبدا ، لايئن أبدا ، لايشعر بالعبء أبدا » . « إن الكلاسيكي يحب بلاده ، وعصره ، ولا يرى شيئا أكثر مما هو مرغوب فيه وماهو جميل[١٢٤] » ونحن نفتقد اليوم نغمات هذه العبارات . لقد أثارت الاستياء لأنها تتضمن مصادقة على الأمبراطورية النابليونية . لقد أصبح سانت – بوف رمزاً لتقبل النظام والتوافق معه وفي مقال عنوانه «الحسرات»[١٢٥] (١٨٥٢) استنكر أولئك الذين كانوا دائما يتباكون على الماضي . وثورة ١٨٤٨ التي بعثت به – بشكل تطوعي على نحو أو آخر – إلى منفى مؤقت في بلجيكا قد أعطته صدمة مرعبة .

وهو الآن يتطلع إلى الوراء إلى الرومانسية على أنها مرض العصر . « إن هاملت وفرتر والطفل هارولد للورد بايرون والشخوص الانقياء من أمثال رينيه هم رجال مرضى من النوع الذي يغني ويعاني ، يتمتع ويمرض... إنه المرض لذات المرض[١٣٦] » . وواضح أن النقد يستطيع أن يطهرنا ، بل وقد طهرنا من مثل هذا المرض . وقبل هذا في مديح ذي حدين ملتويين قدرا مدح سان – مارك جيراردان[١٣٧] لأنه حارب المرض : والآن إن الناس يتزوجون وينجبون أطفالا ولايحتقرون العالم . « الشباب ، جماعة من الشباب قد أصبحوا ايجابيين ، إنهم لم يعودوا يحلمون[١٣٨] » . والآن يبدو له هذا صوابا : إنه يريد من الناس أن يكونوا سعداء . بإخلاص ، وهو يأمل في

(١٣٣) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٦٩ – ٣٧٠ ؛ « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٥

(١٣٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٦٩ – ٣٧٠

(١٣٥) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السادس ، ص ٣٩٧ وما بعدها .

(١٣٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٧١

(١٣٧) سان مارك جيراردان (١٨٠١ – ١٨٧٣) ناقد فرنسي معاد للرومانسية . وهو أستاذ الشعر الفرنسي بجامعة السوربون من ١٨٣٣ إلى ١٨٦٣ له « درس الأدب الدرامي » في خمس مجلدات (١٨٤٣ – ١٨٦٨) .(المترجم).

(١٣٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ١٨ – ١٩

مـجتمع » يمكن أن نجد فيه أنفسنا من جديد فى وحدة منصهرة ؛ وسوف تنقطع السـغبة والمرض الخلقى ، وسـوف يصـبح الأدب مـرة أخـرى – من تلقـاء نفسـه – كلاسيكيا فى عظمة الخط وفيما هو جوهرى ، وفى أساسه الرئيسى معا ؛ ربما يجب أن نبدأ من جديد أعمـالا تدوم[١٣٩] » . ونقـد سـانت – بوف قد أصبح الآن على نحو قاطع نقدا اجتماعيا بل حتى أخلاقيا ، فى تضميناته وأصبح مطلقا فى استجابته لمعيار عريض نوعا ما وإن كان خالدا . واختلافات الآراء بين النقاد تبدو له أنها تنطلق ببساطة من اختلافات فى المنظور. « إنهم لايبحثون عن اللحظة نفسها فى الموضوع نفسه ، وفى الأعمال نفسها للمؤلف موضع النظر ، فى الفقرات نفسها من أعماله . ليست لديهم كليته أمام أعينهم ، إنهم فى اللحظة لايتناولونه بكليته . والانتباه الاوثق والمعرفة الأوسع سوف يوجدان معا أحكاما مختلفة ويستعيدانها على نحو متناغم[١٤٠] »

لقد حط نوق سانت – بوف على التراث اللاتينى ، ومن هنا فإن المعيار الخالد العريض يمكن أن يصبح أكثر صوابية باستعراض تحليلى موجز لأفضلياته وكراهياته فى تاريخ الشعر والأدب التخيلى . و « أحاديث الاثنين » وهى مقالات أسبوعية امتدت من أكتوبر ١٨٤٩ إلى أغسطس ١٨٦١ و « أحاديث الاثنين الجديدة » التى امتدت من سبتمبر ١٨٦١ إلى مايو ١٨٦٩ بشكل يكاد يكون متصلا تحتوى على ٦٤٠ مقالا . ومن بينها لانجد إلا ١٥٠ مقالا مفروض منها أن تكون أدبية ولانجد إلا ٥٥ مقالا نقديا بالمعنى الدقيق . ويصرف النظر عن الاحصائيات فإن نقد سانت – بوف ثرٌ بشكل محيرفى مداه وتنوعه وهو يمتد بحرية إلى كل الحقب والأجناس الأدبية فى الأدب الفرنسى. وفى الخلفية يكمن القدماء ، وهم يلقون تبجيلا وتجرى دراستهم بكثافة . «أعيدوا قراءة مقطع لهوميروس ، فقط لسوفوكليس ، جوقة ليوريبيديس ، أعيدوا قراءة كتاب لفرجيل ! عظمة الشعور أوشعلته ، تألق التعبير ، مع تناغم التأليف وكليته إن أمكن[١٤١] . ويعجب سانت – بوف بهوميروس وكتّاب التراجيديا اليونانيين إعجابا شديدا وهو يعرفهم تماما ؛ لكنه كتب بالاحرى عن ثيوقريطس ومليجر وأبو للونيوس وكوينتوس سميرنوس من بين اليونانيين لأنه أحب الشعر الرعوى و(المختارات اليونانية) ويحث عن شئ يهم جمهورا حديثا من بين الملاحم الهللينستية . وعلينا أن ندرك أن هذا

(١٣٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٧٢

(١٤٠) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٨١

(١٤١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٨

الإختيار كان أحيانا يتم وفق الصدفة . لقد كان سانت – بوف صحفيا معظم حياته . وهو يلتقط الموضوعات كما توحى بها المنشورات الجديدة التى تقع بين يديه . وربما فكر أيضا أن لديه شيئا أكثر جدة يقوله عندما يتحدث عن شخوص ثانوية أو عن أولئك الذين يلائمون ذوقه على نحو أفضل . ورغم أنه اشتغل على ماهو يونانى حتى السنوات الأخيرة من حياته[١٤٢] إلا أنه من الواضح كان لاتينيا على نحو أفضل .

ويعد فرجيل محور تقديسه لهذا التراث اللاتيني وهو في كتابه « دراسة عن فرجيل » (١٨٢٧) رغم أنه لايكاد يتضح أنه كتاب لأنه يفضح بشدة وعلى نحو صارخ أصوله فى المحاضرات التى كان سيلقيها فى (الكوليج دى فرانس) وهى تكشف أن سانت – بوف هو « كاهن فرجيل » . وهو يعترف بأنه يدين بأشكال ولعه الخفية به تلك الدرسة الفرنسية التى تعجب بالقديم على غرار فونتين وشاتوبريان وديليل » ، وأن يتبين « تأشيرة مباشرة لاتتوقف من فرجيل وهوراس وأوفيد ولوكان إلى أيامنا هذه » ومن خلال القناة الرومانية العظيمة والمنتصرة وحدها وصلت إلى نافورات اليونانيين » . لقد ألهم فرجيل حتى اليوم « ديانة الجمال الحكيمة المهملة وما هو طبيعي وما هو مشذب والرقة فى الشعر[١٤٣] » . وفرجيل هو الأول فى ترتيب شعراء الملاحم وأكثرهم كمالا وأكثرهم اكتمالا من بين الشعراء على غرار راسين . وتقواه ووطنيته التى ليست فى صراع مع الإنسانية الكلية يعززان « وحدة النغم واللون ووحدة التناغم والاتفاق بين الأجزاء نفسها والتناسب والذوق الحسن الذى هو هنا يعد علامة من علامات العبقرية لأنه يتصل بالعمق وإزدهار النفس و الذى يمكن أن أسميه لطافة فائقة »[١٤٤] ولايمكن أن نحدد مثال الشعر عند سانت – بوف بأفضل من هذا . وإن الثناء على هوراس (١٨٥٥) على أنه « شجاعة الذوق والشعرو الحكمة العملية والدنيوية » هو ثناء أكثر هدوءاً . إن هوراس هو مصدر التراث الغنائى الفرنسى ، إنه الأقرب إلى الطريقة الفرنسية فى الشعور، إنه إنسان وليس « ملاكا أو نفسا[١٤٥] » ؛ لكن سانت – بوف

(١٤٢) عن : « كراسات عن مذكرات يونانية » بإشراف روث مالوسير ، تشابل ميل ،١٩٥٥) وهو إشراف سئ . انظر العرض التحليلى بقلم ف.م . كومبلاك « الأدب المقارن » ، العدد ٨ (١٩٥٦) ص ٢٥١ – ٢٥٤

(١٤٣) « فرجيل » ، ص ٢٣

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ٨٩ ، ص ٩٢ ، ص ٩٤ ، ص ٩٩ ، ص ١٠٢

(١٤٥) المصدر السابق ، ص ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٤٠

يرى وجود محدوديات بالنسبة لمداه والذى لم يتبينه عند فرجيل . لقد كتب فرجيل الملحمة، أعظم الأجناس الأدبية وأسماها ، ونغمتة فى النظم رثائية وسوداوية وهى الحالة التى تروق لسانت - بوف تماما .

وعبارة التراث الكلاسيكى - مهما قد تبد لنا رومانسية - تشوش تقدير سانت - بوف لأدب العصور الوسطى . لقد وجه انتباها كله حب للمؤرخين الفرنسيين : فيلار دوان[١٤٦] وجوافيل[١٤٧] وفراوسارت[١٤٨] وكومين[١٤٩] ، لكنه لم يتأثر بالنكهة الشديدة لنزعة الايمان بالعصور الوسطى فى القرن التاسع عشر . وهناك مقال عن أصول اللغة والأدب الفرنسيين (١٨٥٨) مستمد من أمبير[١٥٠] والحديث عن دانتى لم يتجاوز التخطيط لشهرة دانتى فى فرنسا . وواضح أن سانت - بوف يشارك فى الرأى الذى يعزوه إلى فيكو : إن «الكوميديا الإلهية » هى « تعبير عن تاريخ العصر[١٥١] » . وردا على الجوقة المتنامية من مديح فيلون فإن مقال سانت - بوف بارد جداً . ففيلون فى نظر سانت - بوف هو نمط ، خرافة ، وهم ، فردجمعى . وهو لم يجد - على نحو ما وجد فولتير فى شكسبير - إلا لؤلؤتين أو ثلاث لآلئ فى روثه » . « إن (قصيدة سيدات الزمن الماضى » هى القصيدة الوحيدة التى أثارت حماسته[١٥٢] . وهى تلائم ذوقه العام فى إعجابه بالمرثية .

ووجهة نظره تجاه شعر عصر النهضة الفرنسى هو أيضا يتحدد بالمثال الكلاسيكى . وبينما نجد سانت - بوف - وهو يتراجع - يثنى على دفاعه السابق عن

(١٤٦) جيوفرى دى فيلاردوان (حوالى ١١٥٠ - حوالى ١٢١٣) نبيل فرنسى اشترك فى الحرب الصليبية الرابعة ١١٩٩ - ١٢٠٧ وهو من أقدم ممثلى النثر الفرنسى (المترجم) .

(١٤٧) جان دى سير جوافيل (حوالى ١٢٢٤ - ١٣١٧) مؤرخ فرنسى اصطحب لويس التاسع إلى مصر فى الحرب الصليبية السابعة ١٢٤٨ - ١٢٥٤ وأرخ لها (المترجم) .

(١٤٨) جان فراو سارت (١٣٣٣ - حوالى ١٤٠٥) مؤرخ وشاعر فرنسى عمل سكرتيراً الملكة انجلترا فيليبا وأرخ لحرب المائة عام من ١٣٢٥ - ١٤٠٠ (المترجم)

(١٤٩) فيليب دى كومين ، (حوالى ١٤٤٧ - ١٥١١) سياسى ومؤرخ فرنسى (المترجم) .

(١٥٠) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ - ١٢٣

(١٥١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١١ ، ص ١٩٨ ومابعدها وخاصة ص ٢٠٨

(١٥٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨٢ ، ٢٨٤ ، ٢٩٦ ، ٢٨٢

جماعة « الثريا » « باعتباره فعل ذوق » فإنه يعيد إدراج تحفظاته بالنسبة لرونسار ودى بلاى[١٥٣] بقوة : فرونسار شاعر سطحي للغاية[١٥٤] ؛ ودى بلاى وإن كان على الدرب الصحيح إلى القديم بدون خرافة يظل مجرد وعد رائع[١٥٥] . ويرى سانت - بوف أن انتقاد الرومانسيين الأجانب (والأخوان شلجل على رأسهم) كانوا على حق في اعتبار جماعة الثريا هي بداية الكلاسيكية الفرنسية وليس إرهاصا بالرومانسية الفرنسية . وهكذا هو بين نارين : إن الكلاسيكيين الفرنسيين لايريدون أن يعترفوا به على أنه سلفهم ؛ والأجانب يعتقدون أنه الرجل الذى بدأ الشعر الفرنسي على الطريق الخطأ[١٥٦]. ويعتقد سانت - بوف أنه بدأه على الطريق المستقيم .

يؤازر سانت - بوف بشدة الخط الكلاسيكي الفرنسي . فالشعراء (النفيسون) وأصحاب الزخرفة الغريبة دائما يوضعون في مرتبة دنيا : سانت - أمانت مثلا أدنى من راكان وما ينارد فالمجازات الظريفة والذوق الفاسد هي رذائل عند سانت أمانت ورذائل العصر[١٥٧] . ولايؤمن سانت - بوف إيمانا تاما بأن « نهاية مالرب قد دنت » نظراً لأن مالرب كان المصلح الوحيد في أعقاب الثورة التى أنجزها رونسار[١٥٨] . ويتحسر سانت - بوف على الجانب السلبى عند ما لرب ، رفضه للماضي ، وهو يرى ضيق أفقه ؛ هذا بالرغم من أن سانت - بوف في بحثين متأخرين يمدحه على أنه شاعر عظيم . حتى في هزال مادته وندرته يلقى دائما تبجيلا وعنده لحظات من الحضارة الرثائية الكاملة والبنَّاءة[١٥٩] . لقد دشَّن عصر لويس الرابع عشر الذى يظل في نظر سانت - بوف أعظم عصور الأدب الفرنسي بل حتى الأدب جميعه - مع استثناء ممكن هو العصر الأوغسطيني لروما . (وشكسبير يظل بمنأى على أنه

(١٥٣) يوافيم دى بلاى (حوالي ١٤٩٢ - ١٥٦٠) شاعر فرنسي صديق رونسار زعيم جماعة الثريا الشعرية . له « دفاع وتصوير للغة الفرنسية » (١٥٤٩) (المترجم).

(١٥٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ٦٣ ، ص ٦٩

(١٥٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد ١٣ ، ص ٣١٠

(١٥٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد ١٣ ، ص ٦٥

(١٥٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ١٧٣ وما بعدها ؛ ص ١٧٦ ، ص ١٧٩

(١٥٨) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثالث ، ص ١٤٣ .

(١٥٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثامن ، ص ٧٣ وأنظر : « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد ١٣ ، ص ٣٦٠

« أعظم الشعراء الطبيعيين[١٦٠] » . والألمان – باستثناء جوته – لايستطيعون أن ينتجوا الروائع الكلاسيكية) . وحتى مقالات سانت – بوف الأولى فى « مجلة باريس » والتى فسِّرت على أنها هجوم على الكلاسيكيات الفرنسية يصعب أن نصفها بأى شيء سوى أنها تقديرات كريمة من وجهة نظر جديدة . والمقال عن بوالو (١٨٢٩) خالٍ من المشاعر عنده بالنسبة للطبيعة وهو يستبعد كتاب « فن الشعر» على أنه « شفرة شعر ملغاة » ؛ ولكن لايزال سانت – بوف ينتهى إلى أن «بوالو هو روح حساسة ومهذبة ، ومصقولة ومجلوة ، ليس خصبا تماما ، وفيه فظاظة مقبولة ، وهو ملاحظ دقيق الذوق الحق ، وهو كاتب جيد فى النظم[١٦١] » .

والمقالات المبكرة عن راسين يجب أن تروعنا على أنها عالية المديح رغم أن سانت – بوف يحاول إعادة تقييم غريبة مستلهما التأكيد الرومانسى على ما هو غنائى وبرغبة حارة لتقليل السطوة الدرامية الخالصة فى التراجيديا الفرنسية الكلاسيكية وقد تحول راسين إلى مغن حافل بالرثاء والتقوى ؛ وشعره الصافى يحظى بالتفضيل على انتاجه من الدراما . وراسين بعد تمثيلية « أتاليا » لم يعد يعبر عن « الرقة الشخصية والعاطفة والمشاعر الحارة[١٦٢] » التى نشعر بها حقا . ويعترض سانت – بوف على النسق الدرامى الذى كان فى ذلك الوقت لايزال مفروضا على خشبة المسرح . وهو يفتقد اللون المحلى والعادات اليونانية فى مسرحية « فيدر » والعادات الرومانية فى مسرحية « بريتانيكوس » . ونوع التراجيديا عند راسين يشكل تبسيطا شجاعا وصارما إلى حدما بالنسبة للتصميم . ومعارضة الدراما الرومانسية ولونها المحلى وتنوعها وحريتها واضحة فى عقل سانت – بوف . ولقد شجب فيما بعد وجهة النظر هذه صراحة : « واحسرتاه ! إننى أنا نفسى توجهت ذات يوم إلى راسين ملائم على نحو أفضل بالنسبة للرثاء أو الشعر الغنائى عما بالنسبة للدراما[١٦٣] » . ولقد غيَّر رأيه عن بوالو على نحو كافٍ لكى يتبين – كما فعلنا نحن – دوره العظيم كناقد .

(١٦٠) « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٤ وعن شكسبير أنظر أيضا « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١ ؛ « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الأول ، ص ٣٣٠

(١٦١) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(١٦٢) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٩٥

(١٦٣) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٧

والنقد السلبى عند سانت – بوف للكلاسيكية الجديدة كان موجها بتمامه ضد مجرد المحاكيات ومعسكر أتباع الكلاسيكيين فى القرن الثامن عشر . والمقال عن جان بابتيست روسو[١٦٤] (١٨٢٩) كال ضربة لسمعة روسو لم يفق منها إطلاقا . ووجهة النظر التى كتب بها المقال هى وجهة نظر الغنائية الذاتية الرومانسية . « إن الشعر الغنائى هو نفسٌ عارية تنطلق مغنية وسط العالم » والشاعر الغنائى يبدع « عالما نائيا ، عالما شعريا من المشاعر والأفكار». ولانجد شيئا من هذا عند جان بابتيست روسو. إنه بلاعبقرية، وعقله صغير ، وكل شئ عنده حرفة . « إنه أقل الرجال جميعا غنائية فى أقل الأشعار غنائية فى كل العصور[١٦٥] » . وقصائده المجازية هى من الزخرفة الغريبة وهى ميتافيزيقية ومركبة وجافة ومعقدة . وبالمثل نجد آراء سانت – بوف الحادة عن بعض أواخر شعراء التراث الكلاسيكى الجديد مثل ديليل وبارنى [١٦٦] . وفى فترة متأخرة مع عام ١٨٣٧ قام سانت – بوف بالهجوم على ديليل فهو « ليس عنده أسلوب شاعر » ، كما جاء متأخرا فى التراث الذى تم استنفاده[١٦٧] . ومن شعراء القرن الثامن عشر ينال شينييه[١٦٨] إعجاب سانت – بوف . وسانت – بوف أكثر من أى ناقد آخر ساعد على تأسيس شهرة شينييه (لم تنشر قصائده لأول مرة إلا عام ١٨١٩) وأن يؤثر على معاصريه بالرأى القائل إن هناك استمرارية بين شينييه والرومانسيين وأن شينييه هو الكاشف عن شعر المستقبل ، وأنه حمل قيثارة جديدة إلى العالم[١٦٩] واليوم يبدو سانت – بوف أنه بالغ كثيرا فى إظهار البدع الفنية عند شينييه وأنه بالغ مبالغة كبيرة فى إبراز النغمة الرثائية على حساب النغمة الشبقية .

(١٦٤) جان بابتيست روسو (١٦٧١ – ١٧٤١) من كبار الشعراء الفرنسيين فى عصره . وقد نسبت إليه مجموعة من القصائد بالخطأ فنفى بسببها لمدة ثلاثين عاما حتى رثى له الجميع بما فى ذلك عدوه اللدود فولتير . وهو فى أشعاره يقلد المزامير (المترجم) .

(١٦٥) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٣٠ ، ص ١٣٣

(١٦٦) إيفاريست – ديزيريه بارنى (١٧٥٣ – ١٨١٤) شاعر فرنسى له « أشعار شبقية » (١٧٧٨) . (المترجم)

(١٦٧) « صور أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٩٧ ، ص ٩٨

(١٦٨) أندرية شينييه (١٧٦٢ – ١٧٩٤) يعد أعظم شعراء فرنسا فى القرن الثامن عشر . لم ينشر فى حياته سوى قصيدتين . وظهرت قصائده مجموعة فى ثلاثة مجلدات فى سنوات ١٨١٩ ، ١٨٧٤ ، ١٩٠٨ – ١٩١٩ (المترجم) .

(١٦٩) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٧٤

ولكن في هذه الفترة – على الأقل بوئيا – كان سانت بوف يحارب التعرف على الرومانسية ومن بين الشعراء كان لامارتين هو حبة الأول . إن «التأملات الشعرية[١٧٠] » (١٨٢٠) هي كشف أووحي : « إن الانسان ينتقل فجأة من شعر جاف هزيل فقير ... إلى شعر متسع باطني حقا وهو وفير راق وإلهي كلية[١٧١] » وهناك مقال طويل (١٨٣٢) يدفع ثمنا باهظا : إنه ينفذ إلى العظمة في شكل رسالة شعرية رائعة[١٧٢] والعرض التحليلي لقصيدة «جوكلين» (١٨٣٥) يصعب أن يكون محببا على نحو أكبر . ويبذل سانت – بوف محاولة متطورة لإطلاق القصيدة في تراث الشعر الرعوي وجعلها تحمل معرفته بأحاديث كولردج وقصائد وردزورث الوصفية في مديحه الميلودراما « البابن » للامارتين[١٧٣] وعلى أي حال فإن خيبة أمله في لامارتين واضحة في العرض التحليلي لكتابه « تأملات شعرية » : إنه يظهر عدم رضاء عن الشعر الذي لاح لعقل سانت – بوف أنه قد استسلم لتأثير هوجو ، وهذا العرض التحليلي ينقد بصفة خاصة التصدير الذي يبدو فيه الشاعر أنه ينتقص عمله المبكر ويعبر بصوت عال عن انشغالات سياسية وإنسانية خالصة[١٧٤] . وتحتوي « الأحاديث » المتأخرة هجمات لاذعة على الذوق الفاسد والأسلوب المزيف في كتاب « أشكال الثقة » للامارتين وقصة الحب المختلقة التي عن «رفائيل[١٧٥]». وقد استعرض سانت – بوف محللا تاريخ لامارتين عن عصر عودة الملكية بفطنة مدمرة . ودافع فيما بعد عن لافونتين ضد ملاحظات لامارتين الحافلة بالانتقاص : « إن لامارتين يرفع بصره إلى ملاك ؛ ولافونتين رغم أنه يبدو أنه يرفع الوحوش إلى مستوى الإنسان لاينسى إطلاقا أن الإنسان ليس إلا أول الحيوانات » . وشعر لامارتين هو شعر « نبيل وجليل وأثيري ومتناغم بشكل ما لكنه غامض[١٧٦] » : « إن لامارتين مجهول حتى أنني لاأعرف نفسه[١٧٧] » . ورد الفعل هذا هو بلاشك قد تكون باشمئزازه من رسالة لامارتين السياسية ، لكن سانت – بوف

(١٧٠) مجموعة شعرية للامارتين كتبها عام ١٨٢٠ وهي مجموعة من ٢٤ قصيدة (المترجم).

(١٧١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٥٣٥

(١٧٢) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، س ٢٩٥ – ٣٠٠

(١٧٣) المصدر السابق ، ص ٣٠٨ – ٣٤٨

(١٧٤) المصدر السابق ، ص ٣٤٩ – ٣٧٤

(١٧٥) «أحاديث الاثنين » المجلد الأول ، ص ٢٠ – ٢٤ ، ص ٦٣ – ٧٨

(١٧٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السابع ، ص ٥٢٣ ، ص ٥٢٥

(١٧٧) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ٣٧٨ .

يشعر أيضاً بأصالة أنه قد أعاد اكتشاف مرض السوداوية الرومانسية التى صبَّها لامارتين وعشيرته .

زيادة على ذلك ، فإنه إذا بحث الانسان ذوق سانت - بوف فى شعر القرن التاسع عشر فإن الانسان يتعجب ما إذا كان الاكتشاف كاملا . إن العلاقة بهوجو يصعب أن نفهمها بدون معرفة بالوقائع المتعلقة بالسيرة : فإن شئون حبه لأديل قد غربته عن هوجو . وفى أواخر حياة سانت - بوف ظل صامتا تجاه هوجو لدواع شخصية وسياسية معا وهو لم يكتب شيئا عن مسرحيات هوجو الدرامية (إنه لم يعبأ إطلاقا بالمسرح بأى حال من الأحوال) أو لم يعبأ برواياته المتأخرة ومجموعات قصائده بعد عام ١٨٣٥ ورغم أن سانت - بوف ظل لفترة « الناطق بلسان هوجو ومدح شعره مديحا مفرطا فإن الانسان لايستطيع أن يقول إنه لم يكن منتقدا حتى فى البداية الخالصة . فعرضه التحليلي المبكر لمجموعته « قصائد وأغنيات شعرية » (٧ ، ١٨) تعترف بأن هوجو يسئ استخدام القوة والموضوع الضد ولا يستطيع أن يتجنب الغرابة والصبيانية . وهو فى بحثه عن مثال تجاوز نفسه[١٧٨] . وبعد فترة عندما وقع سانت - بوف تماما تحت تأثير سحر هوجو وسحر زوجته أديل بدأ يشكو جهرة عبث هوجو وعدم تقواه ؛ وبعد القطيعة ، بينما احتفظ بإعجابه بعبقرية هوجو ازدادت رؤيته لهوجو على أنه قوة فجة وأنه عملاق أسطورى ، «إنه كاليبان[١٧٩] الذى يتظاهر بأنه شكسبير » ، « إنه جبارهمجى[١٨٠] » يلائم صورة سانت - بوف عن التفسخ الفرنسى .

وتكاد تكون علاقات سانت - بوف بألفريد دى فينى تعسة . وكانت صداقتهما قديمة إلى حدما غير أن سانت - بوف كرهه عندما أصبح عضوا فى الأكاديمية الفرنسية . وفى فكرة مبكرة عام ١٨٢٦ انتقد « الخامس من مارس » لانتهاكها الحقيقة التاريخية وامتدح الشعر مع تحفظات عديدة . ولقد بدا له النثر غير حقيقى تماما[١٨١] . وبعد هذا تغيرت نغمة النقد (وإن كان يصعب أن يصيب التغير محتواه الحقيقى) إلى انتقاد صريح . إن شعر الفريد دى فينى « يشبه المرمر وقد تم بحثه بشكل مصطنع لكنه شاحب وبلا لون : إن الحياة والدم لايسريان فيه[١٨٢] » . والنعى تسبب

(١٧٨) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الأول ، ص ١٧٩ ، ص ١٨٧

(١٧٩) هو في مسرحية شكسبير (العاصفة) الوحش ابن الساحرة سيكوراكس (المترجم) .

(١٨٠) « سمومى » ، ص ٤٦ - ٤٧

(١٨١) « صور معاصرة » ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٦ - ٥٤٢

(١٨٢) « تواريخ متعاقبة باريسية » ، ص ٢٤٥ (١٨٤٤) وكذلك فى « مراسلات عامة » المجلد الخامس ، الجزء الثانى ، ص ٦٤٤ رسالته إلى ج . أليفيه ، ٥ أغسطس ١٨٤٤

في بعض التعديلات ، لكنه لايزال يحتج ضد نثر الأرستقراطي عند فيني وألوانه التاريخية المزيفة وهو يعزف باستفاضة كبيرة على حديث الفريد فيني المجنح عندما استُقبل في الأكاديمية وحتى كتابه « مصائر » يبدو في نظر سانت - بوف على نحو ما غير عادل تماما - « تدهوراً شديدا » رغم أنه يعجب بشدة ببعض الأبحاث مثل « غضب شمشون[١٨٣] » . إن البرود الشخصي نحو الإنسان وروحه المزهوة جعلا سانت - بوف شديد النقد لإنجازه الشعري وخاصة إذا ما قارن الإنسان برود سانت - بوف بالمدح الذي كاله لعديد من الشعراء المعاصرين الثانويين وخاصة شاعرة مثل السيدة دسبوردس - فالمور .

وأكبر حالة واضحة هي حالة بيرانجيه رغم أن علينا ألا ننسى أن بيرانجيه قد مجَّده جوته وعديد من الآخرين بنغمة تبدو مما لايمكن استيعابها وفهمها اليوم . وحتى في مقال متأخر تسوده مسحة المديح فإن سانت - بوف يضيف بيرنجية إلى الشعراء من الطبقة الثانية والتي تشمل بيرنز وهوراس ولافونتين[١٨٤] ويتسامح سانت - بوف كثيرا بالنسبة للتيار السياسي الصحيح وهو يعجب بقوة أكبر عما يفعل الانقطاع عن التراث الفرنسي في بلاغة البيت السكندري . و « قصيدة الحب الرفيع » نفسها - وهي شعرشعبي يتغنى به غاب كثيرا عن التراث الفرنسي - فتنت سانت - بوف وعصره افتتانا شديدا . وكل ما فعله أنه كان يردد الصوت العام عندما صنف بيرينجه عام ١٨٤٢ مع لامارتين وهوجو باعتبارهم أعظم شعراء العصر[١٨٥] .

وسانت - بوف المواجه بالشباب والمنافسين استجاب بمزيد من البرود . لقد مجَّد الفريد دي موسيه بمودة رغم أنه تبين بوضوح تام نواقص « اعتراف طفل القرن »[١٨٦] . وفي الرثاء نجد نغمة التحسر على الحياة المضاعة وهي مسموعة بوضوح شديد . لكن سانت - بوف يعرف الكثير جدا عن عادات موسيه وتدهور سنواته الأخيرة[١٨٧] . وهو معجب للغاية (بالليالي) الأربعة لأنه لايكف اطلاقا عن الاستمتاع بشعر المراثي

(١٨٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » المجلد السادس ، ص ٣٩٨ وما بعدها ، ص ٤٤٠

(١٨٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٦

(١٨٥) « صور معاصرة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٢١

(١٨٦) « صور معاصرة » ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٢ ومابعدها

(١٨٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ٣٦٣ وما بعدها .

والسوداوى لكنه كان فاترا بالنسبة لكوميدياته . ويبدو أن جوتييه لم يثر اهتمامه كثيرا على الأقل فى السنوات الأولى . والعرض التحليلى لكتاب « الزخارف البشعة » يشير إلى أخطاء الوقائع ويتحسرٌ على محاولة جوتييه رد الاعتبار لشعراء عصر لويس الثالث عشر[(١٨٨)] . وهناك عرض تحليلى آخر يهاجم مذهب الفن للفن ، وهو الاهتمام الشديد باللون والصورة ، « إنه الفن المبالغ فيه حيث أن الشكل يتجاوز المحتوى ومن ثم يفنيه على نحو غريب[(١٨٩)] » . ولكن يجب أن نضيف أنَّ سانت - بوف دائما يندد بوجهه النظر النفعية التعليمية الخالصة فى الفن ، وإن كان قد اعترف بوظيفته الاجتماعية[(١٩٠)] ». والمقالات الثلاثة الأخيرة عن جوتييه (١٨٦٣) تطرح مسحاً أكثر دقة وأكثر تعاطفا لعمله ، لكنها تترك انطباعا بأن جوتييه ينقصه العمق تماما ،وأن مزاياه تكمن فى مجرد السحر السطحى الذى يقيمه سانت - بوف الآن تقديرا مبالغا فيه . وكتاب جويتيه الجديد وأفضل كتبه « الخزف والعقيق » لاينال المديح الا على نحو عابر .

ونقد سانت - بوف للرومانسيين رغم أنه يتزايد فى عدم التعاطف معهم يبدو عادلا بشكل أساسى إذا ما أدخلنا فى الحسبان منظور العصر والعلاقات الوثيقة التى استمتع بها سانت - بوف مع معظمهم . وهو يصير بحق تماما أن تحوله عن الرومانسية لم يكن تحولا كاملا . وفى مقال عن بانفيل يميز ثلاثة أنماط فرعية داخل ما يسمى عادة « الرومانسية » . ولقد تحدث أولا عن أولئك الذين يريدون أن يحرروا كل الأدب من القواعد التقليدية : السيدة دى ستال وجماعتها (بمافيهم فوريل) . ثم تحدث عن أولئك الذين يمكنهم أن يعدوا من أصحاب النزعة الهلينية أى أولئك الذين تحولوا إلى اليونان ، والذين قد يبدون الآن كلاسيكيين ولكن يسمون أيضا « رومانسيين ». والأمر لايخلو من تبرير : أى حالتا شينييه وشاتوبريان . والأخير لايشبه الرومانسيين الشبان لكن كان « رومانسيا عظيما هو نفسه ، بمعنى أنه قد عاد إلى الالهام المباشر للجمال اليونانى وأيضا بالمعنى الأخر الذى افتتح بدراسته عن (رينيه) دربا جديدا تماما للحلم والانفعال الشعرى » . وهناك أخيرا الرومانسيون بالمعنى الضيق ، المدرسة التى يرأسها فيكتور هوجو الذى جدد الشعر فى الأحوال المختلفة

(١٨٨) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ١١٩

(١٨٩) « صور معاصرة » ، المجلد الثاني ، ص ٥٢٣

(١٩٠) أنظر على سبيل المثال : « أحاديث الاثنين الجديدة » المجلد الأول ، ص ٢٠٥

والأجناس الأدبية الخاصة بالالهام الحر والشخصي . وجوتييه بتأكيده على الرؤية البصرية يمثل فرعا واحدا ، وفيني بميوله الروحية يمثل فرعا آخر . ويوافق سانت – بوف على النزوع العام للرومانسية ومحاولتها إرجاع الحق والطبيعة وحتى الألفة إلى الشعر الفرنسي وهو يتأمل « دعونا نفكر في الشعر الغنائي الحديث ، في انجلترا ، من كيرك هوا يت إلى كيتس وتنيسون عبر بايرون وشعراء البحيرة ، وفي المانيا من برجر إلى أولاند وروكرت عبر جوته ، ودعونا نسأل أي شخصية نستقطعها نحن وقد أجرينا في هذه المقارنة مثل هذه الثروات الحديثة الأجنبية العديدة ، إذا لم يكن لدينا شعرنا ، المدرسة الشعرية الحقة التي يوجه إليها الآن الهجوم كثيرا .. تصوروأنها غير موجودة ! فيالها من فجوة ستكون لدينا ![١٩١] » .

إن وضوح نقد سانت – بوف يضعف ضعفاً شديدا عندما يكون عليه أن يتناول معاصريه الأصغر والروائيين في العصر الجديد الذين نقدّرهم الآن تقديرا شديدا : ستندال وبلزاك وفلوبير وبودلير . وبينما يحب ستندال كناقد فإن سانت – بوف لايفكر تفكيرا عاليا فيه كروائي . وأخطاؤه كروائي يبدو أنها تنبع من كونه قد توصل إلى هذا النوع من الكتابة عن طريق النقد ووفق أفكار سالفة وسبق تصورها[١٩٢] . وشخوصه ليست كائنات إنسانية حية ، بل آلات قائمة لا أصالة لها . فشخصية جوليان في رواية « الأحمر والأسود » ليست إلا وحشا صغيرا قبيحا ، إن هذه الشخصية مجرمة تشبه روبسبير . وصورة الأحزاب والمكائد في العصر ينقصها ذلك النظام والاعتدال في تطورها الذي وجده يمكن أن يعطي انطباعا بصورة حقة للأخلاق والعادات . ورواية «دير بارم » هي افضل رواية لستندال بسبب أجزائها الأولى الساحرة . لكن الصنعة ضحلة وسوقية ، مثل حيوان تحكمه شهوته أو طفل فاسد غارق في نزواته . إنه بلا أخلاق ، بلامبدأ للشرف . وهربه المبالغ فيه ونتائجه مما لايمكن شرحه إذا وجب على الإنسان أن يبحث عن نظام واحتمال في القصة . ومن نهاية إلى أخرى (فيما عدا البداية) فإن الرواية لاتزيد عن أن تكون « حفلة تنكرية إيطالية فطنة » . ويبحث سانت – بوف عن جانب من المعقولية ، عن الانفعال الصحي ، عن البساطة الأصيلة التي يمكن أن توجد في « خطبة العروس » أو أي رواية جيدة لوالتر سكوت[١٩٣] . وحكمه

(١٩١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٤ ، ص ٧٤ ، ص ٧٩ ، ص ٧٢ ص ٧٨

(١٩٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٣٢٠

(١٩٣) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٣٠٥ ، ص ٣٢٤ ، ص ٣٢٧ ، ص ٣٢٥

يتكرر مع توكيد أقوى نوعا ما في مقال عن هيبوليت تين[١٩٤] . وفي مقال عن « نكريات » لديلا كلوز[١٩٥] . وفي هذه المقالات يبدى أيضا تحفظات واسعة في مديحه لستندال كناقد . « إن ستندال يخلع التخيل الإنساني عن العرش . ومن كرهه للبهرجة يحتقر طنطنات الكلمة وأشكال العظمة المشروعة للعاطفة والتخيل والفصاحة[١٩٦] » . والرومانسي في سانت - بوف يحتج ضد صاحب النزعة الحسية وصاحب نزعة اللذة في القرن الثامن عشر . والكلاسيكي فيه باصراره على الوحدة والتناسق والاحتمالية يحتج ضد روايات ستندال التي أساء تأليفها . وبينما يجب أن ننصف بعض أراء سانت - بوف فإن علينا أن نعترف بأنه لم ير أصالة عقل ستندال ودقة علم النفس عنده أو حتى عدم التقليدية في أحابيله الخيالية .

وبلزاك يبدو لسانت - بوف في البداية كروائي صاحب نزعة حسية من نوع سو[١٩٧] أو سولييه[١٩٨] ، ولم يغير رأية إطلاقا أبدا . وحكمه النهائي على بلزاك واضح أنه تلون بصراع شخصي . وأول تعليق له على بلزاك هو عرض تحليلي لـ « البحث عن المطلق » (١٨٣٤) وهو في صف الرواية الجديدة نفسها . ويذكر « إيوجنيني جرانديه » على انها خير أعمال بلزاك[١٩٩] . لكن التأكيد العام في المقال يقع على بلزاك ككاتب ملائم للنساء . وسمعة بلزاك ترجع إلى أنه خبير بجنس النساء ، و «فسيولوجية الزواج» ولقد قدم بلزاك نفسه كمواس حميم ، كمجاهر برأيه والذى فيه أيضا شئ من الطبيب . ويشير سانت - بوف أيضا منددا إلى أنواقه الخارقة وكثيرا ما يلمح إلى اهتماماته الفاسقة « الهزلية ». وهو يقتبس من صديق مجهول الاسم (أمبير) : « عندما أقرأ شيئاما [في بلزاك] فإنني أريد أن أغسل يدى وأنظف ملابسي[٢٠٠] » ويوجه سانت - بوف الانتباه إلى تكسب بلزاك بالمال في فترة مبكرة وأن هذا أغضب

(١٩٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٣ ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧

(١٩٥) ايتان جان ديلا كلوز (١٧٨١ - ١٨٦٣) فنان مصور وناقد فني فرنسي (المترجم) .

(١٩٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٠٩ ومابعدها .

(١٩٧) ماري - جوزيف سو (١٨٠٤ - ١٨٧٥) روائي فرنسي من أعماله « آرثر » (١٨٣٨) و« ماتلده » (١٨٣٨) . (المترجم) .

(١٩٨) فريدريك سولييه (١٨٠٠ - ١٨٤٧) روائي فرنسي له على الأقل ٤٠ رواية مفرطة في العاطفة (المترجم) .

(١٩٩) « صور معاصرة » ، المجلد الثاني ، ص ٣٢٧ - ٣٥٧

(٢٠٠) المصدر السابق ، ص ٣٤٦ في الحاشية .

بلزاك حتى فيما بعد على نحو أكبر . وبعد هذا بقليل يستنكر سانت – بوف فى دراسته « عن الأدب الصناعى » (١٨٣٩) بلزاك لاقتراحه أن تشترى الحكومة بالضرورة أعمال الخاصة من القوم فى حدود عشرة أو اثنى عشر « مارشالا من مارشالات فرنسا » من الأدباء بادئًا بأعمال بلزاك نفسه الذى « يقيم كتاباته بمليونين إذا كنت قد فهمته حقا[٢٠١] » .

ولقد حقق بلزاك انتقامه فاستعرض مطلا المجلد الأول من كتاب سانت – بوف « بورورويال » بطريقة كلها احتقار . ولقد انتظر سانت – بوف عشرين عاما ليعيد طبع عرضه التحليلى فى (الملحق) (١٨٦٠) للطبعة الأخيرة وهو يعلق دون جور قائلا إن بلزاك ليس له حق الحكم على الكتاب أو لا حق له فى فهم المسيحية أو لاحق له فى فهم القرن السابع عشر وأنه قد ارتكب العديد من الأخطاء الجسيمة وأنه تصرف بصفة عامة مثل المشعوذ . وقد رد الهجوم وسمى بلزاك بالأحرى وحشا لاعبقريا ، إنه شئ متأرجح بين العقل الكبير والمهرج الكبير ونقص الاعتدال عنده ووجهة نظره المتضخمة وهلوساته التى اشتطت . إنه لم يكتف بتصوير رذائل المجتمع بل تملقها أيضا[٢٠٢] .
ومما يدعو للدهشة أن سانت – بوف سئل من جانب أخت بلزاك أن يكون واحدا من الأربعة الذين يحملون النعش (الآخرون هم هوجو ، دوماس ، وزير التربية) فى جنازة بلزاك . وكان هناك حديث ودود مع الأخت قبل أن يكتب مقاله « رثاء ونعى[٢٠٣] » .
وهذا المقال [٢٠٤] بينما يصعب أن يتصور عظمة بلزاك هو أكثر تواضعا فى اللهجة وهو فى صميم الموضوع . والآن يسميه سانت – بوف « الأكثر أصالة على الأرجح ، وأكثرهم سدادا ونفاذا » فى رسم العادات . وهو يمدح تشخيصه وحتى أسلوبه الغريب الشاذ البارع الجميل . وهو يكرر أن رواية « إيوجينى جرانديه » سوف تبقى وهى تقاوم الزمن . ولكن فيما عدا هذا فإن المقال يطرح عديدا من النقاط التى سبق أن طرحها سانت – بوف : « المفتاح بالنسبة لنجاح بلزاك يكمن فى تأسيسه جمهورا نسائيا وخاصة فى روايته « فتاة فى الثلاثين » . إن بلزاك يتنفس فسادا لذيذا ، وأسلوبه أسلوب آسيوى بالكامل . وحبكاته ضعيفة على نحو متكرر ، ومبالغ فيها ،

(٢٠١) المصدر السابق ، ص ٤٦٩

(٢٠٢) « بورورويال » ، المجلد الأول ، ص ٥٤٩ وما بعدها ؛ ص ٥٥٨ – ٥٥٩

(٢٠٣) انظر : « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٩

(٢٠٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثانى ، ص ٤٤٣ – ٤٦٣

ومشوشة . وليس الأمر أمر مدح على وجه الدقة عندما يتقبل سانت – بوف قول شال إن بلزاك هو عراف ، راء ، أكثر منه مراقبا ومحللا . إنه ثمل بعمله ، وعالمه نصفه مراقبة ونصفه إبداعا . وهو كان يفرض على نحو دائم ربات إبداعه وكان لا يعبأ بالنقد وأخيرا يعترض سانت – بوف على عمله « ابنة العم بت » لما فيها من نظرة سوداء مفرطة تجاه الطبيعة الإنسانية والخاتمة تضع بلزاك فى مرتبة أدنى من جورج صاند والتى هى فى رأى سانت – بوف « كاتبة أكثر التزاما وإحكاما » . « إنها لا تتلمس طريقها مطلقا فى تعبيرها » . وحتى سو يبدو على وجه الاحتمال « مساوياً لبلزاك فى الابتكار والإنتاج والتأليف » ، لكنه « لايعرف كيف يكتب على نحو جيد مثل بلزاك[٢٠٥] » . وبعد فترة من هذا خشى سانت – بوف أن يكون قد أعجب ببلزاك على نحو غير كامل ، وأنه ربما كان مخطئا فى حقه . لكن الملاحظات والأقوال التالية من حديث سانت – بوف تظهر أنه لم يغير رأيه حقا . وفى عام ١٨٦٦ اشتكى من أن سو وسولييه لم يوجدا أصلا ، وكانا كما لو كان بلزاك قد ابتلعهما[٢٠٦] .

وعلاقات سانت – بوف بفلوبير كانت على نحو أكثر سعادة . والمقال عن روايته « السيدة بوفارى » – وكانت الرواية قد اتهمت آنذاك بخروجها على الأخلاق – هو مقال يروعنا . لقد امتدح سانت – بوف الكتاب باعتباره « كتابا مؤلفا متوسطا حيث كل شئ يتماسك معا ولايترك شيئا لصدفة القلم » . إن للكتاب أسلوبا ، وهو أسلوب يروق لذوق سانت – بوف ، ولكن من الغرابة بما فيه الكفاية أنه يشعر بأن السيدة بوفارى نفسها ليست مرسومة بوضوح . وأخيرا إنه يعترف بنقص التعاطف مع ما يعده واقعية باردة وقاسية . وهو يعترض على « منهج يتألف من وصف كل شئ وأن يستقر على كل شئ يأتى عبره ... وبعد كل شئ فإن الكتاب ليس ولايستطيع أن يكون الواقع نفسه » . وفلوبير مفرط فى الجفاف والسخرية ، وهو يتشكى من أن النغمة ليست إطلاقا أكثر رقة وفهما . وما من شخصية طيبة واحدة . فعنده تشوش غريب للواقع والخيال ، وعاطفته نادرة فى كتاباته المتأخرة . ويطرح سانت – بوف مثال السيدة الريفية التى عرفها والتى كلها حياة وحافلة بالأريحيات ومن ثم تجنبت مصير السيدة بوفارى . وبينما يعترف سانت – بوف بالصفات الرائعة للكتاب – أسلوبه ، تصميمه ، تأليفه – فإنه يعلم خلوه من التعاطف مع الأدب الجديد الخاص بالعلم . « فلوبير ، الابن والأب من الأطباء الممتازين ، يمسك بالقلم أشبه بالمشرط . والآن أنا أجد علماء تشريح وفسيولوجيا فى كل مكان[٢٠٧] » .

(٢٠٥) المصدر السابق وخاصة ص ٤٤٣ ، ص ٤٤٩ ، ص ٤٥٦ ، ص ٤٥٩ ، ص ٤٦١ – ٤٦٢

(٢٠٦) اقتبسها بيللى ، المجلد الثانى ، ص ٣٨ رسالة إلى بنوا جوفان ، سبتمبر ١٨٦٦

(٢٠٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٣ ، ص ٣٤٦ وما بعدها .

. ويعد العرض التحليلي الذي كتبه سانت – بوف زاره فلوبير وكونا صداقة معا ، لكنها نادرا ما كانت صداقة حميمية . فعندما ظهرت رواية فلوبير « سالامبو » اندهش سانت – بوف من اختياره لهذا الموضوع . ومقالاته الثلاثة عن الكتاب تظهر اهتماما وهي في معظمها تعرض وجهة نظر أب يزجي النصيحة . لقد اعتقد أن الفكرة الكلية للكتاب خطأ وانتقدها بتفاصيل شديدة وفي البداية قام بعرض تحليلي للصيرفي بوليبيوس وهو يعطي مجرد خطوط عريضة للحبكة وهي تترك العنان حرا لتخيل فلوبير . غير أن فلوبير يتظاهر فلا يرد إلا الصورة الدقيقة للعصر . ولم يقتنع سانت – بوف وعرض للمفارقة التاريخية الأخلاقية . ولقد أشار إلى الحشود الرومانسية لتشخيصات فلوبير وأوصافه . و« سالامبو » تشبه في بدايتها الفيرا العاطفية في قلب يسوع . إنها أشبه بأخت فلدا الكاهنة في رواية « الشهداء » لشاتوبريان . والمناظر تذكر المرء بمنظر في « خط السير » لشاتوبريان أيضا . وماتو المحب هو جولياث أفريقي خارج الطبيعة كما أنه بالمثل خارج التاريخ . والاحتفالات الموصوفة تشبه الحفلات التدشينية الماسونية . والكتاب له طابع مسرحي استعراضي وحافل بأشكال العبث ، كما في المنظر الذي تداعب فيه سالامبو إحدى الحيات . ومنطق الحبكة ضعيف . والكتاب بكامله مفروش بالنوايا الحسنة ، هناك حصوات ذوات ألوان مختلفة تمتد على جانب الأحجار الكريمة . وتخيل فلوبير تخيل سادي : إنه يكوم أشكال الرعب . غير أن أعصابنا ليست حبالا ، وإذا كان هناك الكثير منها وإذا كانت تعذب وتكابد كثيرا فإنها لاتعود تشعر بشئ . « ومن أجل الخوف من العاطفية يزرع فلوبير الفظاعات[٢٠٨] » .

ويعترض سانت – بوف على الجنس الأدبي نفسه . إن الرواية التاريخية تفترض حشدا هائلا من المعلومات ، وألفة بالتراث الأخلاقي ووشيجة مع الموضوع . إن القديم لايلائم الرواية التاريخية . وكتاب فلوبير هو بالأحرى (رواية – قصيدة)، معارضة أدبية ، تجربة تتطلب القوة . ولقد فشل فلوبير في أن يعطي اهتماما حقيقيا وحياة لها . والمؤلف يقحم نفسه كثيرا ؛ وكل شئ مفروض ومصنوع ومحفور . إنه فن تجريدي خالص خال من التعاطف الإنساني ؛ وسالامبو نفسها في النهاية لاتهمنا . ويذهب سانت – بوف إلى أن الفن ليس مستقلا تماما عن التعاطف الإنساني وأن على الفنان أن يصور تماثلاتنا . وهو يتأمل في النفور المعاصر من الانفعال . فإذا ما خاف الانسان يكون مثل جسنر أو جر يوز أو فنلون فإنه يصبح ذئبا ، ابن آوى ، نمراً ،

(٢٠٨) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الرابع ، ص ٧٣ وما بعدها .

ولايريد الانسان أن يحاط به الشك من أنه يتلاعب بالقلوب . ويقدم سانت - بوف نصيحة لكل الواقعيين: لاتجعلوا الأشياء أفضل مما هى عليه ، ولكن لاتجعلوها أسوأ . الحقيقة شئ طيب ، ولكن لاتكونوا « آكلى الأشياء غير النظيفة » . وهو يعلن باتزان أنه يحب الواقعيين الجدد أفرادا ، لكنه لا يستطيع أن يصبح عضوا فى ملّتهم . وهو يأمل أن يعود فلوبير إلى الموضوع المعاصر وأن يقل اهتمامه بالأسلوب فى المستقبل .

والعلاقات بين سانت - بوف وبودلير هى علاقات الأستاذ الراعى لموهبة ولكنه تلميذ مشاغب وفى عام ١٨٥٧ جرى تقديم بودلير لسانت - بوف . وفى أواخر تلك السنة طلب منه أن يكتب عن ترجمة بودلير للأديب الأمريكى ادجار ألان بو . ولقد أرسل إلى سانت - بوف ديوانه « أزهار الشر » . ولقد أقرّ سانت - بوف بالموهبة ووضع على لسان بودلير بعض التأملات التى تشرح اختيار مادة الموضوع : « إننى أتخيلك وقد قلت لنفسك (حسنا علىّ أن أجد الشعر وسوف أجده حيث لم يحاول أحد آخر أن يجمعه ويعبر عنه) وأنت قد اتخذت جحيمك ، وأنت قد أسلمت نفسك للشيطان[٢٠٩] » . غير أن سانت - بوف حذّره : « أنت تحتقر العاطفة احتقاراً شديدا ، هذه نظرية خاصة بك وأنت قد أتحت الكثير للعقل ، القوة الرابطة الجامعة .. لاتخش أن تكون شيئاً شائعا عاما جدا[٢١٠] ». وعندما نشبت المعركة حول ديوان « أزهار الشر » لم يتصد سانت - بوف للدفاع عنه كما كان يأمل بودلير ، بل ظل صامتا . وفى رسالة عامة (فبراير ١٨٦٠) قدم تبريراته: لقد كان مؤلف « بورويال» ، إنه أستاذ (بالإيكول نورمال) وهو يكتب لمجلة (مونيتير) لسان حال الحكومة[٢١١] . وفى عام ١٨٦٠ عندما أرسل إليه بودلير « الفراديس المصطنعة » اعترف به سانت - بوف بأدب . واعتذر أنه لايستطيع أن يتحدث معه عن هذا الكتاب اللطيف المفرط فى الفطنة والعبقرية » فقد كان بودلير آنذاك فى بروكسل[٢١٢] . وعندما أصبح بودلير مرشحًا للأكاديمية لاحظ سانت - بوف فى عرض تجليلى للمرشحين أن الأكاديمين لايكادون يعرفون أن هناك قطعا رائعة من الألمعية والفنية خفية فى (أزهار الشر) وأن هناك جواهر فى (قصائد منثورة) . لقد « بنى بودلير لنفسه كشكا جذابا وغامضا فيه يقرأ

(٢٠٩) المصدر السابق ، ص ٩٠ ، ص ٩٥

(٢١٠) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٥٢٧ - ٥٢٩

(٢١١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٥٠ - ٣٥١

(٢١٢) رسالة إلى بودلير ، ١٨٦٠ اقتبسها بيللى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٧

المرء إدجار ألان بو ويردد السونيتات الفاتنة ، ويصبح ثملا من جراء تدخين الحشيش لكى يجرى الجدل حوله فيما بعد ، ويتعاطى الأفيون والمخدرات الأخرى فى فناجين صينية جميلة . وهذا الكشك قد صنع من خشب مُطَّعم بالصدف بأصالة متطورة ودقيقة، وقد جذب أنظارنا بعض الوقت عند أقصى نقطة للرومانسية . وأنا أحب أن أطلق على هذا الكشك اسم « جنون بودلير » . غير أن سانت – بوف يؤكد للأكاديميين أن هذا الإنسان الغريب المتمركز فى ذاته « مؤدب ومحترم وهو مرشح مثالى ونبيل يتحدث جيدا وهو كلاسيكى تماما فى عاداته[٢١٣] » .

ولقد أثارت هذه العلاقة الكثير من التعليق ومعظمها فى غير صالح سانت – بوف . ولقد جرى اقتراح مفاده أن سانت – بوف كان جبانا وأنه كان خائفا أن يظهر فى عينى بودلير إنسانا ماديا مبتذلا[٢١٤] . وهناك تفسير أكثر بساطة لوجهة نظر سانت – بوف إنه قد صدم صدمة حقيقية من ديوان « أزهار الشر » أو بالأحرى من جراء قصائد معينة فيه ، وأنه كان مهتما ألا يظهر بمظهر المدافع العام عن اللا أخلاق . وهذا يبدو بالأحرى نقصا إنسانيا لانقصا نقديا . إن سانت – بوف ليس واقفاً فى دور الشهيد ، وهو يكره أن يصبح مركز عاصفة. وفى الوقت نفسه يجب الاعتراف بأنه كان هناك فشل نقدى خطير فى عدم الإقرار بالقوة الكبيرة والأصالة فى شعر بودلير وأن سانت – بوف ليس خلوا من التعاطف سواء بالنسبة للإنسان أو لنوع المشاعر التى كان يعبر عنها . ولقد شارك سانت – بوف فى المصير الإنسانى العام فى نصب البطاريات النقدية للتقليل المستمر من شأنه ، فبالرغم من كل المحاولات فإنه يواكب العصر ويظهر تعاطفه مع الشباب ومع الجديد .

وفيما عدا جولات قليلة من القديم الكلاسيكى مثل كتاب فرجيل فإن سانت – بوف كتب عن الأدب الفرنسى فى غالبيته . وعلى أى حال فإنه استطاع أن يقرأ بالانجليزية والإيطالية وهو يعرف قدراً أكبر من الأدب الانجليزى والإيطالى وأحيانا يعلق على الكتب الألمانية المتاحة فى ترجمات فرنسية . وهو من ناحية أمه من أصل انجليزى وأمضى بعض الوقت فى انجلترا عام ١٨٢٨ وإن كان واضحا أنه لم يتعلم إطلاقا اللغة على نحو جيد[٢١٥] . زيادة على ذلك كانت لديه بعض الاهتمامات الانجليزية : فشعره

(٢١٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٤٠٠ – ٤٠١

(٢١٤) بيللى ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ ومن أجل تعليق آخر انظر بروست : « ضد سانت – بوف » .

(٢١٥) انظر : جورج روت « عن سانت بوف وإنجليزيته »« المجلة الألمانية » العدد ١٢ (١٩٢١) ، ص ٢٧٨ – ٢٨١ وأ. س . لهمان « سانت – بوف » فى قائمة المراجع .

ينم عن حبه لكوبر ووردزورث . وهناك بعض الترجمات أو المحاكيات من جراى وكولنز ووردزورث وكيتس وكيرك هوايت فى كتابه « شعر جوزيف ديلورم » . وواضح أنه قرأ شيئا من جفرى ولامب وهازلت ، وهو يقتبس من « السيرة الأدبية » لكولردج . وبصفة عامة تجنب نقد الآداب الأجنبية من ناحية لأنه شعر بأنه ليس على يقين من قراءته وفهمه للنصوص ، ومن جهة أخرى لأنه لم تكن لديه إلا فرص ضئيلة للقيام باستعراض تحليلى للكتب الأجنبية لجمهوره. والمقالات الانجليزية فى « الأحاديث » ليست من بين أعمال سانت – بوف الأكثر تميزا . صراحة هى وصفية وقصصية مثل البحث عن لورد شسترفيلد[٢١٦] أو تكون جميلة وقد أعدت على نحو جيد عن كوبر الذى يمثل مثال سانت – بوف عن « الوحدة بين شعر العائلة والجو الأسرى مع شعر الطبيعة[٢١٧] » . والمقالات عن جيبون والتى تركز على ارتباطاته الفرنسية ليست مميزة للغاية إما عن الإنسان أو عن الغرض والأسلوب بالنسبة لكتاب جيبون «انهيار وسقوط الامبراطورية الرومانية[٢١٨] » . وعلى أى حال فإن سانت – بوف يبدى بعض الاهتمام بدارسى الأدب الانجليزى عندما يدافع عن الكسندر بوب ضد نقد هيبوليت تين القاسى . وهو يعتقد أن الشاعر بوب أعظم بكثير من بوالو فى مدى أفكاره وفى تذوقه لما هو تصويرى ، وهو يبدى دفاعا ممتازا عن شعر بوب[٢١٩] . وسانت – بوف ممتاز بالمثل عندما يدافع عن سويفت ضد الهجوم العنيف بل والسخيف من جانب سانت – فيكتور[٢٢٠] .

وهذا المسح البحثى الذى قام به سانت – بوف للآراء الأدبية رغم أنه أبعد من أن يكون كاملا ، فإنه كاف كى يفضح ذوقه . إنه ذوق يمكن وصفه بأنه كلاسيكية رومانسية بشكل ما : فضائل الاعتدال والتنظيم والكلية والحس الحسن هى محورية فى قائمة أفضلياته . وهو مستاء من تفاهات الكلاسيكية الجديدة الأكاديمية فى الحقبة المتأخرة ، لكنه لايعبأ بما هو مُنْتَمٍ للعصر الوسيط وفن الزخرفة الغريبة . ولقد استاء من تطرفات الرومانسية وانغمارها فيما هو رهيب وزخرفة بشعة ، المنفر والمتدنى ، لكنه يظل – أساسا – رومانسيا فى حبه لما فيه شجن وسوداوية مسدلة على حالة الإنسان وماضيه . وليس لديه إلاتعاطف معتدل تجاه الواقعية الجديدة ؛ إنه يريد منها أن تبعد

(٢١٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦ –٢٤٦

(٢١٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١١ ، ص ١٣٩ وما بعدها ؛ ص ١٩٥

(٢١٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثامن ، ص ٤٣١ ومابعدها .

(٢١٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثامن ، ٢ ١٢٦ وما بعدها

(٢٢٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٤٧ – ٤٤٨

عما هو عنيف ومخيف ، تبعد عما هو قبيح منفر أو مبتذل . ولقد اعترض على إميل زولا وروايات الأخوين جونكور وكان بعيدا عن التعاطف مع بلزاك . وبدايات الرمزية إبان حياته لم تكن مفهومة بوضوح فى نظره : وواضح أنه لايعد ديوان بودلير « أزهار الشر » إلامن قبيل الفضول ، إنه انحدار متأخر من الشعر الرومانسى من النوع الذى كتبه هو نفسه .

وهكذا نستطيع أن نتبين على الأقل ثلاثة موضوعات دالة متكررة تتصارع فى فكر سانت – بوف تاريخية شكية ومتعاطفة أساسا ، وذوق يرتد إلى التراث الكلاسيكى ولكنه يريد له أن يتحرر باعتدال ، انشغال متزايد بالمناهج الجديدة الطبيعية « العلمية » فى دراسة الأدب . ونستطيع أن نتبين السبب الذى دفع سانت – بوف إلى الكف بصفة خاصة عن الاهتمام بعصره. وفى الأمم الناطقة بالانجليزية لايقرأ إلا على نحو ضئيل ، ولعدة عقود من السنين لم تطبع كتاباته فى ترجمة انجليزية . ولايستطيع المرء أن يقول إنه قد ساهم مساهمة متميزة للغاية فى النظرية الأدبية ، فنزعته التاريخية لم تكن جديدة أو تكاد تكون جديدة فى فرنسا وحدها ، ونزعته الطبيعية وهى نزعة معتدلة لابد أنها تبدو وقد عفى عليها الزمن ؛ وذوقه سوف يبدو لنا فى التو مفرطا فى المحافظة ومفرطا فى الرومانسية . إننا نحب فن الزخرفة الغريبة وما هو طبيعى وما هو رمزى (أو معظمنا يحب أسلوبا من هذه الأساليب) لكننا نؤمن إيمانا أعمى بالتراث اللاتينى – الفرنسى .

ومع هذا لامجال لاستبعاد سانت – بوف ولو برقة . فميزة عمله مطبوعة على معظم كل صفحة كتبها . وهو يستخدم كل المناهج ويستخدمها بمهارة ورشاقة ، وفى الغالب فى مساحة ضيقة . وهو لاينفر إلا من التأمل الضبابى والنسقية الصارمة . ولقد بدأ بأصغر تفاصيل وانتهى بأوسع أفق . ولم يكتب سانت – بوف إطلاقا تاريخا متعاقبا أو دراسة لطبعها مباشرة . وكتاب « بورروريال » يأتى الأقرب أن يكون كتاباً على هذا النحو ، لكنه نما من محاضرات ألقاها فى لوزان . وحتى « قائمة » ليس إلا مجموعة من المقالات الصحفية ، وكتابه « شاتوبريان » هو نقل يكاد يكون بلا تنقيح لمحاضرات ألقاها فى لييج . وهكذا علينا أن نحكم على مناهجه على أنها أساسا تلك التى كتبها كانت مقالات والتى عرضها باعتباره مدرسا . إن الجمهور كان دائما نصب عينيه ، وهو لايستطيع ولايريد أن يثقله بالتحليلات التقنية أو الاستعراضات المسرحية النسقية . وفى داخل حدود مساحته ومقصده كانت له مناهجه عن « إقامة سياج حول الكاتب[٢٢١] ». وهو يعرف كيف يوثق قراءاته. ولقد فكر على غرار السيدة دى ستال

(٢٢١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد التاسع ، ص ٨٥

أنها تستخدم على نحو متكرر للغاية كلمة (الحياة) . وهناك شاعر عظيم آخر (لامارتين) يتحدث باستمرار عن (التناغم) و(الأمواج) . وهناك آخر (هوجو) لايملك إلا أن يعود إلى عالم (العمالقة). وشعار سنانكور هو « الدوام » ويحب دى مستير عبارة «الصراحة»[٢٢٢] . وفي عدة مناسبات – وإن كان علينا أن نعترف بأنها نادرة – فإن سانت – بوف سوف ينقب فى النص الشعرى بتدقيق شديد . وعلى سبيل المثال ، إنه يحلل قصيدة كتبها لابراد وهو يظهر أن الصورة متنافرة والرموز ليست عادلة تماما[٢٢٣] . وفي كتابه عن شاتوبريان يميز ثلاثة أنواع وثلاث مراحل في تاريخ التعبير بالصور . وهو يستطيع أن يعطى مثالا على مايسميه « الصورة الرأسية[٢٢٤] » . وحدث مرة أن حلل تمثيلية مثل « السيد » لكورني[٢٢٥] أو نقب فى رواية مثل « سالامبو » بعناية . لكن منهجه بصفة عامة نادرا ما يكون تحليليا و. وسانت – بوف يتأرجح بين المواجهات التاريخية والتفريعات والحوادث السابقة التاريخية والأوصاف والمثيرات من النوع القائم على الانطباعات . ونادرا ما يكون صاحب نزعة تصويرية أو مجازية على طريقة هازلت وجوتييه مما أخذ به العديد من الكتاب الانجليز والفرنسيين قرب نهاية القرن والفقرات الغنائية مثل التى تبعث رثاء شينييه نادرة وتكاد تكون قاصرة على بواكير حياته[٢٢٦] .

ومناهج سانت – بوف متنوعة للغاية حتى يصعب وصفها باستيعاب تحت عناوين معيارية ويسبب مجال موضوعه ورشاقة لمسته ولطافة عرضه والمحورية الأساسية لنظريتة عن الطبيعية الإنسانية والأدب والامتزاج بتيارات القرن التاسع عشر الثقافية . (من المؤكد كل المعروف منها في فرنسا) ومرونة وحركية عقله – كلها لابد أنها ساعدت سانت – بوف على استعادة أرضه ولا يمكن للإنسان أن يتعامى عن أشكال حضور نظريته والتى تركز على السيرة والسيكولوجيا ولا أن يتعامى عن محدوديات ذوقه الذى يخشى الزخرفة البشعة والمبالغة والجليل التراجيدى . لكن سانت – بوف ممثل رائع لبعض الظواهر وأنه عادى بأجمل ما فى الكلمة من معنى وعلى هذا لايمكن إهماله على الإطلاق .

(٢٢٢) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ١٦٢ – ١٦٣ ؛ « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥١

(٢٢٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٣ وما بعدها .

(٢٢٤) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٧٢ وما بعدها ؛ ص ٢٥٢

(٢٢٥) « أحاديث الاثنين الجديدة ، المجلد السابع ، ص ١٩٩ وما بعدها .

(٢٢٦) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ١٥٦

The writings of Sainte- Beuve are quoted from the old editions frequently reprinted: *Premiers Lundis* (3 vols. Paris, 1874 - 76), as *Pre Lu; Portraits littéraires* (3 vols. Paris, 1862 - 64), as *Po Li; Portraits contemporains* (5 vols. Paris, 1869 - 71), as *Pc; Portraits de femmes* (Paris, 1879), as PF; Port Royal (7 vols. Paris, 1867-71) as *Po Ro; for Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. Paris, 1861), I used the annotated edition by Maurice Allem, 1949, as Cha; Causeries du lundi (16 vols. Paris, 1857 - 72), as *CL; Nouuveaux Lundis* (13 vols. Paris, 1863 - 70), as *NL; Étude sur Virgile*, Paris, 1870; Chroniques parisiennes, ed. J. Troubat, Paris, 1876; *Les Cahiers, ed. J. Troubat,* Paris, 1876; *Mes Poisons, Cahiers intimes,* ed. V. Giraud, Paris, 1926; Part of the original text of the Lausanne lectures was published as *Port Royal: Le Cours de Lausanne,* ed. Jean Pommier, Paris, 1937. Sainte-Beuve's Letters up to and including 1864 in Correspondance générale, ed. Jean. Bonnerot 13 vols. Paris, 1935-63.

Jean Bonnerot, *Bibliograaphie de l'œuvre de Sainte-Beuve* (3 parts in 4 vols. Paris, 1937 - 52), is most valuable. The third volume in two parts contains a chronological list of all his writings and a list of his readings.

The best life is André Billy, *Sainte-Beuve, as vie et son temps,* 2 Vols. Paris, 1952. Shorter biographies are those of Maurice Allem, *Portrait de Sainte-Beuve* (Paris, 1954) and of Harold Nicolson, *Sainte-Beuve* (London, 1957), derivative from Billy. Lewis Freeman Mott, *Sainte-Beuve,* New York, 1925; factual.

Gustave Michaut, *Sainte-Beuve avant Les Lundis* (Paris, 1903), is a full descriptive account of Sainte-Beuve's earlier writings. A.G. Lehmann, Sainte-Beuve. A Portrait of the Critic 1804-1842 (Oxford, 1962), is a fine intellectual biography. Carlo Bo, *Delle Immagini giovanili di Sainte-Bevue* (Florence, 1938), contributed little.

Marcel Proust, Contre Sainte-*Beuve* (Paris, 1954, written 1908-10); curious.

Lander MacClintock, *Sainte-Beuve's Critical Theory and Practice after* 1849 (Chicago, 1920), is a useful thesis. William Frederick Giese, Sainte-Beuve, *A* Literary *Portrait* (Madison, Wisc., 1931), is an enthusiastic description of his views.

Maxime Leroy, *La Pensée de Sainte-Beuve* (Paris, 1940), concerns religion and politics and hardly touches literary criticism. Gustave Michaut, *Études sur Sainte-Beuve* (Paris, 1905), discusses special points: the relation to Michiels, to Chateaubriand, etc. André Bellessort, Sainte-Beuve et le XIX^{e} siècle (Paris, 1927), is a good, general account, some what popular in nature.

The following articles seemed to me most interesting or helpful:

Irving Babbitt, in Masters of French Criticism (Boston, 1912), pp. 97-188; still the best essay in English.

Gabriel Brunet, "Regard sur Sainte-Beuve," in *Évocations littéraires* (Paris, 1930), pp. 183-248; highly critical.

W.H. Frohock, "the Critic and the Cult of Art: Sainte-Beuve and the Esthetic Movement," *Romanic Review, 32* (1941), 379-88. Cf. Edna Fredrick, "The Critic and the Cult of Art: Further Observations," ibid., 33 (1942), 385-87.

Remy de Gourmont, "Sainte-Beuve, créateur de valeurs", in *Prom-enades philosophiques* (9th ed. Paris, 1913), pp. 33-44; first published 1904.

Jean Hytier, "Balzac et Sainte-Beuve: une haine littéraire," *Rivista de estudios franceses, 6* (1951), 47-88.

A. G. Lehmann, "Sainte-Beuve, critique de la littérature anglaise," *Revue de littérature comparée, 18* (1954), 419-39.

Henri Peyre, many unfavorable comments in *Writers and Their Critics* (Ithaca, N.Y., 1944); index.

E. M. Phillips, "The Present State of Sainte-Beuve Studies," *French Studies,* 5 (1951), 101 - 25, for many more references.

Martin Turnell, "Literary Criticism in France," "Sainte-Beuve," in Scrutiny, 8 (1939), 177-82; reprinted in R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism* (New York, 1949), pp. 421-34.

Carl A. Viggiani, "Sainte-Beuve (1824-30), Critic and Creator," *Romanic Review*, 44 (1953), 263-72.

Emile Zola, "Sainte-Beuve," in *Documents littéraires,* (*Euvres complètes*, ed. Maurice Le Blond (Paris, 1928), PP. 209-54; first published 1881.

(٣)

النقد الإيطالى من سكالفينى إلى تنكا

كان اتجاه النقد السياسي للأدب إبّان سنوات ١٨٣٠ وسنوات ١٨٤٠ واضحا للغاية أيضا في فرنسا وألمانيا وروسيا وربمّا وصل إلى أقصى درجات حدته في إيطاليا . وكان على الأدب - على الأقل من الناحية النظرية - أن يكون خاضعا تماما للغايات القومية . وإن انشغال إيطاليا بمهمة تحرير الأمة وتوحيدها كان شاملا للغاية حتى أن الأدب أيضا لم يعد يُنظر إليه إلاّ في إطار إسهامه في حركة توحيد إيطاليا إبّان القرن التاسع عشر . لقد كانت الأمة - كما هي اليوم - منقسمة إلى معسكرين : الكاثوليك المحافظين والدنيويين الليبراليين ؛ وأظهر النقد الانقسام نفسه بين أتباع مانتسوني[1] واتباع فوسكولو[2]. زيادة على ذلك يجب أن تكون هناك تفرقة داخل المعسكرين : لقد كانت هناك شخصيتان لعبتا دورا عظيما في التاريخ : جيوبرتي[3] وماتسيني[4]، ولقد برزا أيضا كناقدين ، ومن وجهة نظر النقد فإن الفترة كلها هامة من الناحية التاريخية لأنها مهّدت الأرض لدى سنجتيس أول ناقد إيطالي في القرن .

وفي إيطاليا كانت بقايا الآراء الرومانسية الدقيقة غير شائعة . ولايكاد يعرف أي إنسان جيوفينا سكالفيني (١٧٩١ - ١٨٤٣) في عصره ، وكان قد نشر مقالات قليلة في (البيبليوجرافيا الإيطالية) (١٨١٨ - ١٨٢٠) ومقالا صغيرا بعنوان « ارتباط الخطوبة » (لوجانو ، ١٨٣١) عن مانتسوني ، وترجمة نثرية مع قصائد غنائية منظومة لمسرحية « فاوست » لجوته (١٨٣٥) . ولم يحدث إلاّ في عام ١٨٦٠ أن

(١) ألساندرو مانتسوني (١٧٨٥ - ١٨٧٣) شاعر وروائي إيطالي بدأ رحلته بالسير على نهج الكلاسيكية الجديدة ثم تحول إلى الرومانسية وأصبح زعيما لهذه الحركة . كتب مرثية عن نابليون . وكتب عن المذهب الرومانسي « رسالة إلى السيد شوفيه » (١٨٢٠) و « رسالة عن الرومانسية » (١٨٢٣) (المترجم) .

(٢) أوجوفوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) شاعر إيطالي استقر في انجلترا منذ ١٨١٧ وكتب بعض الدراسات النقدية الهامة (المترجم) .

(٣) فينسترو (١٨٠١ - ١٨٥٢) فيلسوف وسياسي إيطالي . نُصّب كاهنا عام ١٨٢٥ ساوى بين الدين والحضارة ورأى أن الكنيسة هي أداة التقدم الاجتماعي . (المترجم) .

(٤) جوسيبي ماتسيني (١٨٠٥ - ١٨٧٢) ثوري ومفكر مثالي وطني إيطالي . وبسبب نزعته الثورية اضطر أن يعيش في لندن منذ (١٨٣٦) (المترجم) .

ظهرت مختارات من مخطوطاته ، واليوم وجد ناشرا جديدا ، كما وجد معجبين متحمسين [٥]. لقد كان فوسكولو أستاذ سكالفيني . ولقد عرفه سكالينى فى شبابه فى برسكينا وبعد ذلك فى لندن لكن تمرد ضده من جهة لدواع شخصية ولكن أيضا لدواع فلسفية ونقدية . لقد اكتشف سكالفينى الفلسفة الألمانية وخاصة فلسفة شلنج ورفض فوسكولو بسبب نزعته الشكّية ولجوئه إلى التأمل وسكالفينى فى مقال مبكر تحدّث بسذاجة نوعا ، ضد اليأس الانتحارى عند جاكوبو أوريتس (١٨١٧) . ولكن فى ملاحظات على المخطوطة الأخيرة انتقد فوسكولو كفنان بسبب نزعته الكلاسيكية ذات التركيب القائم على البيت الاسكندرى [٦] وحتى قصيدة « المقابر » تبدو له ناقصة من ناحية الوحدة ، فهى ليست إلا « منجماً من قصائد صغيرة » . « هناك نكهة ثقيلة من الشعر ؛ لكنها نكهة مصطنعة » [٧] . والتفت سكالفينى بالأحرى إلى مانتسونى وجوته ، ولكن بشعور بعدم الرضاء الشديد . وفى مقاله الجميل عن « ارتباط الخطوبة » مانتسونى دافع سكالفينى عن الرواية ضد الاتهام بأنه يحاكى سكوت بالاستجابة لمفهومها عن « الشكل الباطنى » والفكرة ، و« النفس » ، وهذا شيء مختلف بالكلية عما عند سكوت . والشكل الخارجى وحده الخاص بالرواية التاريخية هو الذى جرى الاشتقاق منه ، ولكن لا يستطيع الانسان أن يعترض على أن يكتب سوفوكليس تراجيديا بعد اسخيلوس أويرسم رافائيل بعد ليوناردو . ويحدّد سكالفينى اختيار الرواد المتواضعين فى زمن التفسخ الإيطالى والجمود والحكم الأجنبى والوباء كتواز وتقابل مع عصر مانتسونى الذى فرض ضمنيا دروسا فى الوطنية زيادة على ذلك فإن سكالفينى رأى محدودية مانتسونى « فى كتابه يوجد شيء صارم بل وحى آلى فى صرامته ، شيء يندفع نحو هدف واحد بعنف : إنك لاتشعر بأنك تتجول بحرية فى التنوع العظيم للعالم الأخلاقى ، بل إنّك تلاحظ فى الأغلب أنك لست تحت القبة العظيمة السماء التى تغطى كل المخلوقات المختلفة ، بل إنك بالأحرى تشعر كما لو كنت تحت قبة كنيسة تغطى المؤمنين والمحاريب »[٨] .

(٥) « كتابات » بإشراف نيقولو توماسيو ، فلورنسا ، ١٨٦٠ . وكان ماريومار كازان أول من درس المخطوطات المحفوظة فى برسكيا وأشرف على إصدار كتابة « فوسكولو ، ماندزونى ، جوته » تورين ، ١٩٤٨ .

(٦) يتكون هذا البيت من اثنى عشر مقطعا وكان هذا الشكل قد كتبت به قصيدة عن الاسكندر فى فرنسا فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . واستمر هذا الشكل فى الصياغة حتى القرن السابع عشر . (المترجم) .

(٧) كُتب المقال عن أوريتس عام ١٨١٧ لكنه لم يُنشر إلا عام ١٨٧١ كتصدير لطبقة بن واية فوسكولو، « فوسكولو ، مانتسونى ، جوته » ص ٢٨٣ .

(٨) « فوسكولو ، مانتسونى ، جوته » ، ص ٢١٠ .

ويتنفّس سكالفيني بحرية أكبر في عالم أريوستووبايرون وجوته . وهو يعجب بجوته على أنه الفنان الفائق الممتاز ، ويحاول أن يشخّص مسرحية (فاوست) بالتأكيد - على سبيل المثال - على التغيرات الفجائية والتحولات السريعة التى لا تزال لاتترك أى شعور بالتفكك . وعلى أى حال فإن جوته توصّل أخيرا إلى أن يمثل - كما فعل بالنسبة الشاعر هاينى وعديدين آخرين - فترة ماضية من الفن الخالص . ويذهب سكالفينى إلى أن « الفن لا يجب أن يشبه كونا محكوما بالضرورة بل يجب أن يصور الإنسانية وحياة الانسانية . والحرية هى أساس الفن . إن الفن ينبعث من الحياة ! .. إن على الفن أن يفيد فى تحسين الإنسان »[9]. وهذا التحول الأخير إلى « الحياة » ، النفع ، يتناقض على أى حال مع التأملات الجمالية التى انغمر فيها سكالفينى من قبل . وهذه الأقوال تشبه أقوال شلنج وذلك عندما يقول سكالفينى إنه « فى الفن تتبع الفكرة من الرحم المظلم للأمتناهى دون أن تفقد أى شىء من عموميتها » ، أو عندما يستجيب وحده من دون كل الإيطاليين فى عصره لمصطلح « الرمز » الذى يميزه عن المجاز وهو فى تفسيره للأعمال الفنية كرموز فإن سكالفينى الناقد يكتشف جوانب يمكن أن تكون قد خفيت عن الفنان نفسه . إن نحات تمثال اللاكوؤن ما كان قد فكر فى أى شىء مما رآه لسنّج فيه ، وكذلك الشعراء الأوّل لم يكونوا قد عرفوا أى شىء من آراء هردر العميقة عن الشعر البدائى . والأحكام تقتضى مصطلحات للمقارنة : « ومع تزايدها تزداد الأحكام أيضا » . والجوانب الجديدة للحقيقة تبرز إلى الضوء رغم أن الحقيقة لاتنكشف لنا كلية فى أى عصر واحد أو أى مكان واحد[10] . ورغم أن عمل سكالفينى متناثر ولا يردّد فى الأغلب إلا قراءاته الألمانية فإنه يظهر التقاطه للعقائد الرومانسية كما يظهر حساسية مركّبة محبطة غير قانعة كانت أمرا نادرا للغاية فى إيطاليا فى عصره .

*.. *.. *..

(٩) « فوسكولو ، مانتسونى ، جوته » ، ص ٢٨٣

(١٠) « فوسكولو - مانتسونى ، جوته » ، ص ٢٧٠

والتناقض مع فنسنزو جيوبرتي (١٨٠١ - ١٨٥٢) يصعب أن يكون تناقضا أكبر . إنه خطيب متدفّق واثق من نفسه وهو مفكّر نسقي ورئيس وزراء وكاهن وهو يبدو أنه في القطب الآخر لسكالفيني المنفي المحطّم . ولكن جيوبرتي في علم الجمال له نفس الوشائج مع الفيلسوف كانت وشلنج والأخوين شلجل . وهذا الفكر المثالي الألماني - مهما يكن - متعارض مع تربية جيوبرتي الكاثوليكية - وبحثه « عن الجميل » (١٨٤١) هو هجين غريب من نزعة مطلقة أنطولوجية تزعم أن وجود « الجمال المطلق » ينكشف في الطبيعة وعلم جمال سيكولوجي للتخيل . والموضوعات التي تتردد دائما من كل التاريخ العقلي يبدو أنها تتعارض . فنحن نجد الحملان والأسود ، القديس توماس والفيلسوف مالبرانش وتوماس ريدو كانت وشلنج وهيجل وفيكتور كوزان يتجمعون معا . ولا يوجد إلا القليل في الكتاب مما له صلة بالنظرية الأدبية ، ولكن توجد على الأقل عبقرية في محاولة جيوبرتي تطبيق علم الجمال عند كانت (ليس كما جاء في كتاب كانت « نقد ملكة الحكم » بل تنطبق على الأجزاء الاستهلالية لكتاب كانت الآخر « نقد العقل الخالص ») على تصنيف الفنون والتحدث عن « علم رياضة جمالي » و « فيزياء جمالية » للمكان والزمان الجماليين كما يجري تصورها باعتبارها تحتوي على عالم الشاعر عن الشخوص . ومن ثمّ مسألة الوحدات يتم حلّها إذا نحن أدركنا « أن تخيل المشاهدين هو المسرح الحقيقي والوحيد » ، وأن الشخوص ليسوا خارج الزمان والمكان ، بل هم في زمانهم ومكانهم الجماليين ويستطيع الجمال أن يوحدهم إلى مالانهاية . وإن الزمان والمكان « الفاضلين » كما عند الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يعبّران عن الشيء نفسه في الجوهر [11].

ويحتوي بحثه « في الجميل » على فصلين أخيرين يخططان تاريخ الفن . والفن كله ينقسم إلى فن متنافر (أي ليس مسيحيا) وفن أورثوذكسي ، وهو يرد هذا إلى التقابل بين نزعة وحدة الوجود من جهة وإعادة التجسيد والنظرية المسيحية في الخلق والتجسيد من جانب آخر . والمسيح هو المركز ، إنه « نمط » الفن الأورثوذكسي ، والأنماط الأخرى هي العذراء والملاك والقديس و « الكوميديا الإلهية » لدانتي هي أكمل قصيدة .

(١١) « كتابات مختارة » ، ص ١٧٥ - ١٧٩

ويمثل دانتى الإنسان الكامل : « إنه ما كان يمكن أن يكون أعظم شاعر وكاتب لو لم يكن أيضا فيلسوفا ولاهوتيا بارزا » . والتفسيرات السائدة عن دانتى كسياسى خاطئة : « فبينما نجد أن قسم (الجحيم) بمعنى مايخدم بالفعل الشاعر كحجاب مجازى وكتصوير وكعقاب لفساد المدينة مما كاد أن يصبح جحيما للأحياء ، فإن عبقرية المنفى العظيم ترتفع إلى مفهوم أعظم ويرى فى مسرح العالم ظلا للحقائق الأعلى باعتبار أن نظام الأشياء المحايثة هى النمط المثالى للأشياء فى العصر » . وهذا المفهوم الذى ينظم ويحكم كل « الكوميديا الإلهية » يشكل العلاقة بين الأجزاء الثلاثة ، وحدة وتناغم القصيدة كلها (١٢). وهنا ، وقبل هذا فى ملاحظات جيوبرتى الهامشية على دانتى التى تمت فى ١٨٢١ – ١٨٢٣ (١٣). حيث التفسير الدينى الشديد لدانتى يأتى فى المقدمة . إن دانتى هو أورثوذكسى تماما ، والشعر قائم على الدين ، وهو فى النهاية دين ، والشاعر الأعظم هو الشاعر – الفيلسوف ، الشاعر – الواعظ الذى نحتاج إليه اليوم أيضا (١٤).

ودانتى هو « نبى الميتافيزيقا والعلم الإلهى » « اصحاح التكوين الكلى للآداب والفنون والمسيحية حيث توجد كل البذور النمطية لعلم الجمال الحديث وقد تكشفت وتجلت لأول مرة » (١٥). ودانتى يفيد باعتباره المطلب الأساسى للنبوغ الشديد للأدب الإيطالى فى « الأولية الأخلاقية والحضارية لإيطاليا » (١٨٤٣) . وهو كتاب غريب لايؤكد فحسب بحميّة العظمة التاريخية لإيطاليا ، بل ينصح أيضا بشدة كل الأمم الأخرى لإدراك إيطاليا على أنها الأمة المبدعة الوحيدة وروما على أنها مقر القوة الروحية والدنيوية . ويتنازل جيوبرتى فيقول إن الفرنسية قد تظل لغة التواصل . وعلى

(١٢) الطبقة القومية « عن الجميل » ، ص ١٥٨

(١٣) مطبوع فى « أعمال ف . جيوبرتى » المجلد ٧ ٢ ، نابولى ، ١٨٦٦ وكارلوكالكاترا « دراسات عن دانتى عند ف . جيوبرتى » فى « دانتى وبيمونتى ، (تورين ، ١٩٢٢) ص ٣٩ – ٢٥٦ يدرس هذه المذكرات بعناية ويبدى آراء متسعة عنها . لكنها لا تختلف كثيرا عن التعليقات الأخيرة .

(١٤) « عن الجميل » ، ص ١٧٢

(١٥) « كتابات مختارة » ، ص ٦٢٨

الألمان أن يتمسكّوا بمعرفتهم الواسعة الشديدة . وإذا أرادت انجلترا أن تنقذ نفسها فعليها أن ترتد إلى الكاثوليكية وسوف يقوم الكتّاب الإيطاليون بالتوفيق بين الدين والعلم ويجعلون إيطاليا – مرة ثانية تحت قيادة البابا التى تقوم بجعل العالم حضاريا وجعل الكاتب الإيطالى كاهن حكومتها . غير أن مسح الأدب الإيطالى الذى يعرض هذا الزعم هو لحسن الحظ ليس مجرد نفخ فى الأبواق بل خطاطية نقدية للتاريخ . ويبدو أن أريوستو هو المقابل العظيم ونو الثقل الكبير المطروح أمام دانتى ونجد أن جيوبرتى (وهذا أمر يدعو للدهشة فى ضوء نظرته العامة) يقدر النقص عند أريوستو بالنسبة للهدف العملى وفنه الخالص ويحدد « سخريته الحلوة » الطموحة كتأرجح بين الجانبية ذات الثقل والضحك [١٦]. ومع تاسو فإن لون الشعر الإيطالى توقف .. وأخيرا ، مات ، وهو يغنى – على نحو ما يمكن أن نقول – بين كواليس المسرح على شفاه الفنان والمغنيات السوبرانو وتحت وطأة قلم ، مؤلف أغانى الزفاف القدرية ، والأنغام المسرحية [١٧]. إن الأدب الإيطالى لم يعاود استيقاظه بروح دانتى إلا مع بارينى والفييرى . ويرى جيوبارتى أن تمسك الفييرى بالوحدات ليس قيدا اصطناعيا ، بل هو بالأحرى فى تناغم مع طابعه : البساطة بل وحتى الجسارة وسرعة العمل ترجع إلى نفاد صبر لا يستطيع أن يطيق أى تلكّؤ ؛ إنه يريد أن يصل إلى هدفه دون انحرافات عن الخط المستقيم [١٨]. ولم يكن هناك إلا كاتبان حديثان يبعثان الإعجاب عند جيوبرتى وهما : مانتسونى – وهذا مما يسهل تخمينه – وليوباردى . لقد أعجب جيوبرتى بليوباردى الذى عرفه معرفة شخصية بسبب بحثه الأخلاقى والدينى المكثف الذى لا يقنع والذى يشعر جيوبرتى بأنه مماثل لما عند القديس أوغسطين أو الفيلسوف الفرنسى باسكال رغم أنه يجب أن يستخلص النتيجة المختلفة جدا . لقد رأى أن أعمال ليوباردى حافلة بكآبة عميقة ويأس هادىء ومنطقى مما لا يظهر للقارىء كمرض للقلب ، بل كضرورة للروح وماهية نسق كامل » [١٩].

(١٦) المصدر السابق ، ص ٦٣٤ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٧

(١٨) المصدر السابق ، ٢٧٧

(١٩) « عن الأسبقية » بإشراف ناز، المجلد الثاني ، ص ٢٢٤

وتتخلل العقلية المفتوحة نفسها أيضا أحكام جيوبرتى عن الكُتاب الأجانب رغم أنه عادة ما يتحدث عن تأثيرهم على إيطاليا : فهو يعلّق تعليقا ممتازا على شكسبير وموليير وراسين وملتون وجوته « الذى هوروسو الشعر ومبدع النقد » وشيلى والسيدة دى ستال وأوجست فلهلم شلجل الذى ساعد كتابه « مسار الأدب الدرامى » على تقدم النقد وكل علم الجمال بخطوات كبيرة وجدد على نحو شبه كامل وجه هذه العلوم [٢٠]. وخطابية جيوبرتى لتاريخ الأدب الإيطالى التى سبقت فى خطوطها العريضة خطابية دى سنجتيس كانت ذات تأثير بالغ على نطاق واسع ، لكن من المحتمل أن الذى كان أكثر أهمية هو تفسيره لدانتى باعتباره الفيلسوف - الشاعر - الكاهن الأورثوذكسى .

* .. * .. * ..

ويحتل نيقولو توماسيو (١٨٠٢ - ١٨٧٤) مكانة رومانسية كاثوليكية مماثلة ، لكنه يختلف عن جيوبرتى اختلافا بيّنا . ذلك أن له علاقة أكثر عينية بالأدب والكلمة ، ولديه حساسية راقية وإن كانت غريبة ، ولديه نزعة أخلاقية صارمة غير واردة عند جيوبرتى الرقيق بل حتى المطواع . وعلى أى حال فإن توماسيو لم يكن لديه أى نسق لعلم الجمال - فكتابه « قاموس علم الجمال » (١٨٤٠) هو مجرد مجموعة من العروض التحليلية مرتبة حسب حروف الأبجدية بمقتضى المؤلفين الذين يتناولهم . وتوماسيو هو كاتب خصب بشكل مدهش عن كل الموضوعات : وإن مجموع أعماله تصل بسهولة إلى مائة مجلّد . وعلى أى حال ففى نقده نجد أن خصبه خادع إلى حد ما . وكثير من الكتب المتأخرة - وهى تحت عناوين مختلفة - هى مجرد تجديدات لكتب سابقة [٢١]. فالترتيبات عينها تتردد مرارا وتكرارا . ونظريته المحورية هى التوحيد القديم بين الخير والجميل ، ورغبته هى توحيد الإيمان مع الفن والأخلاق مع علم الجمال ويقال لنا : « إن الفنان الشكّاك هو أكثر الفنانين تأثيرا ، وأكثرهم يأسا

(٢٠) « كتابات مختارة » ص ٤٨٤ ، ص ٤٨٨

(٢١) « تاريخ الأدب المدنى » ، روما ، ١٨٧٢ أعاد طبع « دراسات نقدية » ، *البندقية* ١٨٤٣ « الهام الفن » ، فلورنسا ، ١٨٣٨ الخ . وهناك المزيد عند بروناس ، ص ٧٥ - ٨٠ .

وأكثرهم تعاسة » . وبايرون ليس شاعرا إلا عندما يؤمن ويأمل [٢٢]. وليوباردى « يائس يأسا شديدا ، وهو ينوح كثيرا وهو مشمئز بوعى من حياته التعسة » . وقد جرى إثبات تهافته بسبب دعواه المزعومة بالإلحاد : « لا يوجد إله لأننى أحدب ؛ وأنا أحدب لأنه لايوجد أى إله »[٢٣]. وحياة فوسكولو هى « أكذوبة مؤلة ، كوميديا مريرةً ، وهجائياته تعسة لعصره ولأعماله » . وهؤلاء وغيرهم من كتاب عديدين يبدون خطرين فى نظر توماسيو لأنهم يُناقضون قناعته الرئيسية التى تذهب إلى أنه « بدون دين لايوجد شعر » [٢٤]. ومانتسونى يعلو بوضوح على معاصريه لأنه مجدد الحياة والأدب الإيطاليين . وعلى الأقل يتقبل توماسيو التوحيد الكامل الذى قام به مانتسونى بين الشعر والحقيقة التاريخية .وهو فى مناقشته لقصيدة (أغنيات الأفراح) استبعد حدتها التخيلية على أنها مجرد مشنقة للدعاوى التاريخية فى القرن السابع عشر . وعلى أى حال اعترف بأن « المتخيل والخيالى » ضروريان فى الرواية التاريخية [٢٥]. وواضح أن الشاعر المثالى عند توماسيو هو دانتى « إنه المؤمن ومن ثمّ فهو الشاعر العظيم ، وهو شعبى لأنه مؤمن »[٢٦]. وقد كرّس توماسيو تعليقا متناميا على « الكوميديا الإلهية » (١٨٣٧) والذى يحتوي على خير نقد قدّمه . فهنا لم يكن عليه أن ينغمر فى المعضلات ؛ هنا يستطيع أن يبرز وقد تمسك بالقصّ ؛ هنا يستطيع أن يظهر براعته التاريخية واللغوية وكذلك فطنته السيكولوجية . والتعليقات متعلقة بألم فرانشيسكا دى ريمني وهى ترى باولو يعانى إزاء حب لاتستطيع أن تنكره أو الصراع العقلى عند أوجولينو تجاه أولاده وهو شىء متعين وملموس على نحو أكبر من جوعه – وهو يرهص مسبّقا بما سيكون

(٢٢) « مختارات » ، أكتوبر ١٨٢١ ، ص ١٠

(٢٣) « إلهام الفن » ، فلورنسا ، ١٨٥٨ ، ص ٣٠ ٤ رسالة إلى « جينو كابولى » سبتمبر ١٨٣٣

(٢٤) رسالة إلى يو . ف . براتو – جوستى ، ١٨٤٧ اقتبسها برو ناس ، ص ١٢٧

(٢٥) عرض تحليلى لـ « خطبة العروس » فى « مختارات » ، أكتوبر ١٨٢٧ أعيد طبع الدراسة فى « الهام الفن » ، فلورنسا ١٨٥٨ مع بعض التعديلات .

(٢٦) « قاموس علم الجمال » (البندقية ، ١٨٤٠) المجلد الثالث ص ١٧٠

عليه منهج دى سنجتيس . ولتوماسيو ميزة أيضا وهى الإعجاب والتعليق بالتفصيل على جزئى (المطهر) و (الفردوس) من « الكوميديا الإلهية » لا فى الإطار النحوى أو البلاغى فحسب ، بل أيضا فى تناغم المناظر والبيئة وكذلك بالنسبة للكلمات المفردة – تأثيراتها الموسيقية ، ترابطاتها وتضميناتها [٢٧].

والكلمات فى الشعر هى الأطروحة التى أفضت إلى تبادل غريب فى الرسائل بين توماسيو وجينو كابونى (١٨٣٣) مما أفضى إلى اهتمام حديث بها لأنها أرهصت بآراء إدجار آلان بو، بل حتى فاليرى . ولقد كتب كابونى إلى إلى توماسيو أن مادة الشعر هى الشعور ، لكن (ماديات) الحياة حسابية ، ومن ثمّ فإن الشعر لا يأتى إلاّ فى شذرات ، والملحمة لا يمكن إلا أن تكون صنعة . وقد ردّ عليه توماسيو ولخّص الأمر بقوله إن « الانفعالات الخاطفة أكثر شاعرية من الملاحم ، وأن الشعر الوحيد الصالح لنا نحن الفانين هو الشعر الغنائى . لكنه بالفعل يصحح هذا ويطور – وإن كنت أعتقد أن هذا لم يكن تطويرا جادا – الفكرة التى تذهب إلى أن « النظم قائم على الإحصاء ، والإحصاء هوالغناء وهو يجعلنا نغنّى ؛ والحساب يجرى إقحامه فى الشعر ! .. والشعر بدون إحصاء بخر أو خواء أو يكون إلحاديا أو ذا طابع ينتمى إلى الفيلسوف كانت » . والرسالة التالية إلى كابونى وهى بالفرنسية هى مجرد « نزوة » : إن توماسيو يتخيل الشعر على أنه « السحابة المموّهة بالذهب ؛ إنه فى القلب والحلق والذراعين والصوت وهو على الشفاه وفى البسمة وفى العينين ، إنه على الجبين . الشعر فعل ... إنه الكلمة بألف لام التعريف »[٢٨]. ومايبدو تقابلا سوف يظهر بين الشعور والعقلية ، أغنية وحسابا يتفجران فى ضبابية أفلاطونية واستجابة للكلمة الإنجيلية .

هذه الموضوعات المتكررة ذات اللحن الواحد المتردد الأخلاقية منها واللغوية عند توماسيو تقترن بالنزعة التاريخية الرومانسية . لقد كان توماسيو أول إيطالى يجمع الأغانى الشعبية . الشعر الشعبى فى إقليم توسكانيا عبر الشعر اللاغنائى اليونانى) (البندقية ، ١٨٤١ – ١٨٤٢) وذلك وفق منهج هردر فى دراسة الأدب الشعبى .

(٢٧) هناك فحص تفصيلى قام به انورى كاشبا « توماسيو ناقدا لدانتى » .

(٢٨) « الأعمال » بإشراف أ . بولنجى ، ريكيارد و ، نابولى ، ١٩٥٨ ، ص ٨٢٤ – ٨٢٨

وكورسيكا الذى ولد فى ألمانيا وعاش فى كورفو وتورسيكا وفلورنسا كان يترجم ويجمع على الفور . وطوال حياته اهتم بهذا المثال للشعر الكلى ، للأدب العالمى ، وكتب الكثير عن عديد من المؤلفين الأجانب : جوته وبايرون ، روسووشيلى ، لامارتين وجورج صاند . وتوماسيو يفضل بايرون على جوته ، يفضِّل « الشك الانفعالى الشديد المتجهِّم لدى الإنجليزى ذى النزعة المقدسة » على « ذلك الشك المتحفظ البارد لدى الإنسان الوبود » . وهو يفضل « الإنسان على الممثل » [٢٩] وإن بايرون الإنسان وجوته الممثل هما بالعكس عكس التقابل العادى وذلك على نحو مدهش .

وتوماسيو وهو فى المنفى فى فرنسا عرف شخصيات أدبية عديدة وظل لفترة على صلة بالناقد الفرنسى سانت – بوف . ورواية « اللذة [٣٠] . أثارت اهتمام توماسيو ، لكنه فيما بعد هاجمها واعتقد أن سانت – بوف لا أخلاقى وبارد ومستتار [٣١] . والنزعة التاريخية عند توماسيو تظل بالأحرى متشنجة رغم إعجابه بفيكو وقد نقده بحساسية لأنه أغلق دوائر الحضارة إغلاقا صارما للغاية ، ومن ثمّ حطم استمرارية التاريخ . ومقالاته المطولة عن جاسبار وجوزى وبيتروشيارى تعطى تاريخا ثقافيا للبندقية فى القرن الثامن عشر وسردا مفصلاً للمنازعات الأدبية [٣٢] .لكن الثقافة التاريخية العظيمة هى عادة غير مرتبطة بالنقد الأدبى . ونزعة توماسيو الأخلاقية الاستفسارية تشل بصائره وحساسيته . وتصبح تعاليمه أكثر حيوية عندما يتأمل فى فقرة معزولة أو حتى فى كلمة مفردة : « عندما أرى حقيقة ميتافيزيقية أو تاريخية تؤكدها حقيقة لغوية فإننى أقول هذا هو ضمان الحقيقة » [٣٣] . وتوماسيو الذى أكمل أول « قاموس

(٢٩) « قاموس علم الجمال » مجلدان ، ميلانو ، (١٨٥٢) ، المجلد الثانى ، ص ١٤٦

(٣٠) « اللذة » رواية طويلة كتبها الناقد الفرنسى سانت – بوف عام ١٨٣٤ ومعظمها سيرة ذاتية ، والراوى كاهن فى طريقه إلى أمريكا يمضى وقت الرحلة فى كتابة قصة حياته قبل أن يتلقى أى توجيهات دينية (المترجم) .

(٣١) انظر التعليقات الواردة عند سيورينو ، مقال غريب بعنوان « حب إيطاليا » .

(٣٢) عن فيكو انظر : « ج . فيكو ومدرسته » فى « تاريخ الأدب المدنى ، روما ، ١٨٧٢ وهناك أيضا المقالات عن جوزى وشيارى .

(٣٣) « اقتراحات جديدة بشأن تصحيح وإضافات القاموس الإيطالى » (البندقية ، ٨٤١) ص ١

المترادفات » إيطالي و« قاموس اللغة الإيطالية » العظيم لديه رغم العديد من الأخطاء إحساس بظلال المعنى وشعور بشاعرية الكلمات وهذا كاد أن يكون شيئا متفردا فى عصر . وشخصيته المعذبة المتحيرة المتناقضة - وقد جرى التعبير عنها خير تعبير فى رسائله ويومياته وبالأحرى رواية الحب « الإيمان والجمال » (١٨٤٠) ولا تنعكس إلا فى لحظات نادرة فى النقد . وما يتبقى هو شخص ، « شخصية » لامفكر نظرى . معلّم وصحفى أكثر منه ناقدا حقيقيا .

* .. * .. * ..

ويقف جويسيبى ماتسينى(١٨٠٥ - ١٨٧٢) فى تقابل واضح مع النقاد الكاثوليك وماتسينى الذى وهو فى سنواته الأولى وسنوات المنفى فى انجلترا قد كتب الكثير من النقد الأدبى أيضا للدوريات الفرنسية والإنجليزية عاش فى مناخ عقلى مختلف وهو أقرب إلى أتباع سان سيمون وخاصة لرو فى آرائه بشأن دور الأدب . ويقول ماتسينى الشيء نفسه مرار وتكرارا . إن هدف النقد هو إعداد فن المستقبل ، فن جمعى جديد سوف يعكس المجتمع الجديد . وإن الشاعر يحقق مهمة اجتماعية ، إنه أو يجب أن يكون نبى المستقبل . والحماسة المتألقة والشجن البلاغى والصورة المجازية العاطفية فى نثر ماتسينى لايجب أن يطمس الاستجابة الأصيلة لآرائه والإدراك المتعدد لنقاداته العبثية . وماتسينى لا شأن له بالمادية وهو يتحدث باستمرار عن الله والعناية الإلهية والفكرة ؛ وهو يريد الغموض واللامتناهى فى الشعر على الطريقة الرومانسية الجميلة . ولكنه من الناحية العقلية يتذوق مفهوم القانون الضرورى القدرى الجبرى الصارم للتقدم الذى يقضى بالضرورة من عصر النزعة الفردية إلى عصر النزعة الجمعية . إن الشاعر هو ولا يستطيع أن يمنع نفسه من أن يكون ممثلا لعصره ؛ إن الأدب تعبير عن المجتمع ، ولكن ماتسينى فى الوقت نفسه يتساءل - مع التناقض نفسه الذى تخلل الماركسية - عما إذا كان الشاعر لايجب أن يعكس عصره فحسب بل يجب أيضا أن يرهص بمستقبل الإنسانية [٣٢] . ومفهوم ماتسينى عن

(٣٢) هناك مقالات رئيسية فى : « كتابات أدبية » ، المجلد الأول (١٩٠٦) .

الثورة ليس مفهوم الألمان ؛ لا يوجد شيء بصفة خاصة هيجلي فيه . إنه بالأحرى مستمد من السيدة دي ستال ودي بونالد وسبمونتين وليرو . إنه خطاطية بسيطة مجردة . والكلاسيكية من الماضي وهي ميتة . والرومانسية هي عمل مفيد من أعمال التدمير لكنها تظل ذات طابع سلبي في جوهرها . وشاعراها الكبيران جوته وبايرون انتهيا بعدم الاكتراث أو اليأس وفي فرنسا كان الشاعران الرومانسيان الكبيران لامارتين وهوجو اللذان قد أثارا الآمال الكبرى بأعمالهما الأولى ينهاران ، وكل منهما كان يتقاعد في برجه العاجي الخاص وهوجو وهو الذي كان مفهومه المهيمن هو الكفارة عن الشخصية الإنسانية لم يتبق له إلاّ الإيمان : الإيمان بنفسه « إنه يضفي الطابع الجزئي ويعزل ويركز بدل أن يضفي الطابع الكلي على الحياة » . « كل شيء محدد ومقدر ويصطبغ بالصبغة المانية » . وعبادته للإحسان وبيانته المتعلقة بالمادة ووثنيته الأدبية تعززها نظرية الفن للفن ، « وهي نظرية مدمرة مميتة للفن » كما أنها « نفي للحياة الكلية والوحدة » [٣٤] . وإن « أبحاث مستقلة » هي ذروة هوجو . ومنذ ذياك الوقت تدهور وبصفةخاصة في أعماله الدرامية . ولقد بعث لامارتين الآمال بعمله « تأملات » . غير أن كتابه « تناغمات » لا يطرح أي علاج سوى نزعة وحدة الوجود الشرقية السلبية ولايرقى هوجو الشاعر الأكثر موضوعية ودرامية ، ولايرقى لامارتين الشاعر الأكثر ذاتية وغنائية إلى ماتوقعه ماتسيني بوجود « شاعر ديني مُرَبٍّ ، شاعر المستقبل » . كما أنه لايدرك أنه لايوجد إلا « فن واحد حقيقي ومقدس : فن الكمال الاجتماعي » وماتسيني يخلص إلى أن المسألة متعلقة بتعريفين للشعر : تعريف يمكن أن يوجد في كلمات لامارتين : « الشعر غناء داخلي » والتعريف الآخر في كلمات شكسبير التي تقول : « الشعر هو النفس المتصفة بصفة النبوّة عن العالم المتسع الذي يحلم بالأشياء التي تأتي » [٣٥] . وتعبير « الأشياء التي تأتي » الذي لواه ماتسيني على نحو غريب ليلائم معناه هو الشعر الجمعي . إنه يتصوره أحيانا كمركّب

(٣٤) « كتابات أدبية » المجلد الثاني ، ص ٢٥٤ : المجلد الثاني ، ص ٢٥٧ : المجلد الثاني ، ص ٢٥٨

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٥ ، ص ٤٠٠ أصل بالإنجليزية .

« موسوعى » بالمعنى الرومانسى . وأحيانا أخرى إنه معنى جديد بسيط عن رسالة الشاعر الذى يتصالح مع مجتمعه ويجد أدبا وشعرا للمستقبل الذى له « تصميم » ، « رمز »(٣٦) .

وفى سياقات أخرى نقرأ أن فن المستقبل سيكون نوعا جديدا من الدراما ، فنا جمعيا يعبر عن وجهة نظر فى التاريخ كخطاطية قدرية . وماتسينى فى مقال من مقالاته يخطط لتاريخ للدراما ويميز ثلاث مراحل لها ثلاثة من المؤلفين يمثلونها : أسخيلوس وشكسبير وشيلى وكل منهم سادته فكرة مفردة على التعاقب : القدر ، الضرورة ، العناية الإلهية (٣٧) وما تسينى الذى قرأ الأخوين شلجل بإعجاب (وإنْ كان بطبيعة الحال اعترض على نزعتهما المدرسية والجرمانية(٣٨) قد انجذب إلى القدرية فى التراجيديا اليونانية وحتى فى محاكاة محدثة ضعيفة مثل التى عند زخارياس فرنر الذى اعتقد ماتسينى أن مسرحية « ٢٤ فبراير » هى مثل « شذرة من أسخيلوس مستعاداً »(٣٩) . وكان أكثر معاداة لشكسبير الذى مثَّل له دراما الفرد ، دراما الحرية ، حيث تختفى الضرورة . « لاتوجد أى كفارة [عند شكسبير] مما يمكن أن يفيد أى فرد آخر والتى يمكن أن ترفع نفسها إلى عظمة التضحية » . « لايوجد أى هدف مشترك ، أى لايوجد أى تقدم مشترك . إنها العزلة فى الحياة . إنها العزلة فى الموت » . ويقتبس ماتسينى القول : « الحياة هى ظل متحرك » كما لو كان هذا يلخِّص وجهة نظر شكسبير إزاء العالم . والمفهوم الجديد هو مفهوم العناية الإلهية كما تجرى الإشارة إليها فى مسرحيات شيلى . لقد أسبغ شيلى طابعا إلهيا على « التناغم بين الفكر الفردى والفكر الاجتماعى ، بين الحرية وقوانين الكون »(٤٠) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٥٤ بالإنجليزية .

(٣٧) جاء هذا فى مقال عام ١٨٣٦ . المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦٩ — ٢٠٠

(٣٨) عرض تحليلى للترجمة الإيطالية لكتاب فريد ريك شلجل « حكاية » (١٨٢٨) ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١١٣ — ١٢٥

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٧٢

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٨٩

ولقد كان ماتسيني وطنيا إيطاليا غيورا ، لكن أفقه كان أفقا أوربيا . وأحكامه على الأدب الإيطالى يسودها جميعا المنظور السياسى . والفيبرى ينال الثناء كمُرَبٍّ لإيطاليا والذى مع ذلك لم يصور فردوس الرجل الحر ، بل أراد للإيطاليين أن يعتنقوا الحرية مع كراهية الطغيان . وفوسكولو هو الكاتب الإيطالى المحدث المُفْرَد الذى يثير الإعجاب دون تحفظ ؛ ولقد دافع ماتسيني بالتفاصيل عن سجله السياسى وتقبل شخصيته العاطفية الصاخبة كما هى - ومن المؤكد أيضا من تعاطفه مع رفيقه المنفى فى انجلترا يكاد المرء يشعر بالجهد المبذول لخلق خرافة أسطورية وطنية . ولا نجد ما يدعو إلى الدهشة أن ماتسيني استبعد ليوباردى كصوت آخر لليأس وأنه حكَم على ماتسيني ببرود . لقد انتقد المفهوم الحرْفى عند ماتسينى عن الحقيقة الواقعية فى الرواية لأنه اعتقد أن الحقيقة الأخلاقية هى الإلزام الوحيد للشاعر [٤١] . ودانتى - بطبيعة الحال - يحلق فى الذرى فى الماضى . وقد رفض ماتسيني أى تفسير جزئى وأى محاولة لجعله كاثوليكيا أو مهرطقا . إن دانتى هو « مسيحى وإيطالى » ، إنه « نمط أمة بكاملها ، حزين وعظيم كإيطاليا نفسها » [٤٢] .

وفى انجلترا فإن ماتسيني قد واجه كارلايل وتأثر به للغاية بعمق . ولكن فيما بعد شعر بالإحباط بسبب نزعته الشكّية ويأسه ، وأخيرا تمرد عليه بسبب نزعته الإنسانية . وكارلايل - فى نظر ماتسينى - قد أفسدته نزعة عدم الاكتراث التى عند جوته . لقد صرخ ماتسيني متعجّبا : « يالله يا جوته ،

(٤١) عن الفيبرى ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ - ٢٦٠ وعن ليوباردى ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣١٤ وعن فوسكولو انظر : « كتابات أدبية » ، أدبية » ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٥ وما بعدها . عن ماتسيني « كتابات أدبية » المجلد الأول ، ص ٣١ - ٤١

(٤٢) « كتابات أدبية » ، المجلد الخامس ، ص ١٩٥ ، ص ٢١٤ ، بالإنجليزية.

يالله يابايرون ! » وهذا الصراخ جاء متناقضا بتعمد مع نصيحة كارلايل الذى طالب بأنه ننفتح على جوته وأن ننغلق على بايرون . وماتسينى اقتبس من إمرسون الأمريكى ضد كارلايل : هناك عقل كلى منه « يعد كل إنسان مفرد تجسيدا أشد له » ؛ وقد صاغ من جديد عقيدته الأساسية : « الفكر الدينى العظيم ، التطور المستمر للإنسانية بالعمل الجمعى وفق خطة تربوية تعززها العناية الإلهية »(٤٣) . إن كل الأمم تدخل فى هذه الخطاطية العظيمة وكل الشعراء والكتاب يجب أن يخدموها . وماتسينى – على سبيل المثال – كان مهتما اهتماما بالغا بالعالم السلافى وبالشاعر ميتسكيفتش (٤٤) . الذى اعتبره « أعظم شاعر حى » وبوشكين وحتى الشعر التشيكى الذى قرأه فى ترجمات جون بورنج(٤٥) .

والمثال حسب فلسفة هردر عن الشعر الكلى يتناغم مع الليبرالية ضد ماهو نمساوى وضد ماهو روحى ، ومثال الإنسانية مع بعث إيطاليا . إن الحرية والإنسانية والقومية والنزعة الجمعية كلها تتجمع عند ماتسينى فى السياسة والأدب معا .

.. *.. *.. *

والنسخة الليبرالية من التاريخ الأدبى الإيطالى التى اقترحها ماتسينى وقبله عند فوسكولو قد تطورت على أيدى اثنين من أكثر المؤرخين للأدب تأثيرا فى القرن : بادلو أميليانى جيوديتشى صاحب كتاب « تاريخ الأدب الرفيع فى إيطاليا » (١٨٤٥) ولويجى ستمبرينى « الأدب الإيطالى » (١٨٦٦ – ١٨٧٢) . لقد تميز أميليانى جوديتشى (١٨١٢ – ١٨٧٢) بكتابة أول تاريخ قصصى للأدب الإيطالى باستثناء الكتب الفرنسية المبكرة لجينجوينيه وسيسموندى ولكن تفاخراته فى « المقال الاستهلالى » عن التفوق على سابقيه غير مبرر بالأداء العقلى . إن اميليانى جوديتشى يعجب

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٥ ؛ المجلد الخامس ، ص ٨٥ ، ص ٩١ بالإنجليزية .

(٤٤) آدم برنارد ميتسيكيفتش (١٧٩٨ – ١٨٥٥) شاعر بولندى بل يعد أعظم شعراء بولندا ألقى القبض عليه كثورى عام ١٨٢٤ ونفى إلى سانت بطرسبرج وأوديسا عام ١٨٢٥ وسمح له بالسفر واستقر فى باريس ١٨٣٢ وحاول أن ينظم وحدة عسكرية فى الثورة الإيطالية ١٨٤٨ (المترجم) .

(٤٥) المصدر السابق ،المجلد الثانى ، ص ٦٩ وعن الشاعر البولندى المجلد الأول ، ص ٢٧٧ – ٢٨٦ وعرض تحليلى لمجموعة « مختارات تشيكية » التى أعدها بورنج .

بفوسكولو لأنه أنجز « دمج المعتقد السياسي بالمعتقد الأدبي الذي نريده من كل مؤرخي أدبنا »[٤٦] . لكن كتابه هو يصعب علينا أن نقول عنه إنه نفذ برنامجه . إن أميلياني جو بيتشي اعتنق المفاهيم الرومانسية للتأريخ الأدبي على أنه تاريخ وعي الأمة بالحرية . ولقد ظل خطة تفاخرية بينما لب الكتاب هو مجرد بيانات وأخبار .

أما لويجي ستمبريني (١٨١٣ - ١٨٧٧) فإنه يستخدم خطة تأريخية أكثر بساطة . إنه يرى كل الأدب الإيطالي على أنه « نضال الكنيسة ضد القوة المدنية وضد الفن وضد العلم وضد الحرية وضد الدين نفسه ». إن فن التصوير والموسيقى والعمارة في إيطاليا كانت تعتمد كلها على الكنيسة ، ومن ثم هناك صراع بين الروح والمادة وهذه الفنون استمدت عديدا من الإلهامات من الوثنية وبزغت ضد سلطة الكنيسة وأرادت ألا تطيع سوى العقل ، وأخيرا حققت النزعة الشكية »[٤٧] . والأدب الإيطالي هو استمرار للأدب الروماني ؛ إنه قومي وكلاسيكي ، إنه يحدث تناغما بين الشكل والمحتوى . وفي تطور ستمبريني فإن المسيحية هي تدميرية خالصة . وحتى حب القديس فرنسيس « لأخيه الكلب ، لأخيه الذئب ، لأخيه الشمس ، لأخيه القمر » يتشوه ليعني الحط من شأن الإنسان إلى مستوى الحيوان[٤٨] . وعيّنة البابوات في أفينيون تعد - في الدفاع عن التسلسل التاريخي والشعور المشترك العام - تفسيرا لازدهار الأدب الإيطالي عند دانتي وبوكاشيو وبترارك . و « الكوميديا الإلهية » تمثل « الارتفاع الفجائي للعقل ضد السلطة » ؛ وبوكاشيو يعكس الثورة الشعبية ؛ واللامأوى عند بترارك والكيان الغامض كرجل دين بدون نذور هو علاقة النزعة المضادة للكهنوت[٤٩] . ولكن الغريب بما فيه الكفاية بالنسبة لستمبريني بالرغم من هذه الشخصية التي تؤلف كراريسا والمستوعبة فحسب في سياق سنواته

(٤٦) « التاريخ » (فلورنسا ، ١٨٤٥) المجلد الأول ، ص ٥٤

(٤٧) « الأدب الإيطالي » بإشراف فالنتينو بيكولي (ثلاث مجلدات ، تورين ، ١٩٢٧) المجلد الأول ، ص ١٧

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٠

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١١٤ وانظر ص ١٧٢

الطويلة فى سجون آل بوربون هو ناقد أفضل من أميليانى جويديتشى ؛ فلديه الشجاعة والذوق المستقل . وعلى سبيل المثال إنه يعجب بكتاب « أفريقيا » لبترارك كمحاولة لاستعادة الشعور القومى الكلاسيكى وهو يصف كتاب (أدون) بالتفصيل على أنه الحلقة الممتدة من كتاب (القدس) لتساو ؛ وهو يدافع عن سطحية جولدونى الواضحة ، وهو يدرك أن « الغفران » هى أحسن قصائده (٥٠). وحساسية ستمبرينى « الوثنية » الجميلة تتصادم مع الإطار المعتقدى .

.. *.. *.. *

وهناك ناقد واحد هو كارلو تنكا (١٨١٦ – ١٨٨٣) حاول مهمة التوسط بين الآراء الليبرالية والكاثوليكية ؛ وقد تغلّب على هذا الصدع بالتقاط طبيعة الفن والقوة التوفيقية والمسالمة الكامنة فى الروح التاريخية . فتنكا فى كتاباته المبكرة واضح بجلاء أنه تابع لما تسينى . ففى مقاله « عن أوضاع الأدب الإيطالى الراهن » يلّمح بتحفّظ إلى آراء « إيطالى شجاع » ويؤكد مهمّة النقد بمصطلحات ما تسينى : يجب أن نعد لأدب جديد ونعيد تأسيس « التناغم المفقود بين الكتاب والناس » وأن نهيىء لوحدة الأمة على نحو ما أن « الشعر يجب أن يعبّر عن المشاعر العامة لعصر من العصور » وأن يجد « صيغة أدبية » وأسباب عظمة الأدب وانهياره قائمة فى التاريخ . « سوف يصبح الأدب تلقائيا وخصبا مع المؤسسات الدينية » . لكن الأدب ليس خاضعا خضوعا تاما للسيرورة التاريخية : « سيظل الفن واحدا وثابتا فى ماهيته ، وتستطيع العصور أن تكيّفه فى تجلياتها لكن لا تستطيع أن تغيّر طبيعته وأن تزيّفها » (٥١) . ويتقبل تنكا إنجاز الرومانسية الإيطالية وفصمَ عراها عن أغلال التراث ؛ وهو يمتدح جماعة « الوفاق » ، وهو يعجب بما تسينى ويدافع عن « خطيبة العروس » ضد رفض مانتسونى للرواية التاريخية . وهو يكرر ويستعرض محللا حياة عمل سيلفيو بلليكو(٥٢)

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٢ وما بعدها عن « أفريقيا » ، المجلد الثانى ص ٢٥٧ وما بعدها عن « أدون » ، المجلد الثالث ص ١٥٢ – ١٥٦ عن جولدونى ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ وما بعدها عن « الغفران » .

(٥١) « الصحافة والأدب » ص ٩٦

(٥٢) سيلفيو بلليكو (١٧٨٩ – ١٧٨٩) كاتب ووطنى إيطالى وقويحكى ماحدث له إبان سنوات سجنه بسبب دوره الوطنى . وله تراجيديات ترجم منها لوردبايرون إلى الإنجليزية مسرحية « فرنشيسكا ريمينى » (المترجم) .

الورع . وعلى نحو يثير الدهشة يميل إلى توماسيو جروسي العاطفي المؤمن بالعصور الوسطى . لكنه يتقبل أيضا الصورة الذاتية لفوسكولو باعتباره البطل الشاعر المستقل العنيف [٥٣] . وتنكا على نحو رومانسي مع نغمات سياسية في صف ميلانو التي يحتلها النمساويون وهو يعلي من شأن السلاف ويطلع الإيطاليين على الأدب الروسي البولندي والتشيكي [٥٤] . وهو ينتقد بحدة الرومانسيين المتأخرين فقط وخاصة براتي الذي يستطيع أن يجرمه بسبب نزعته في وحدة الوجود ونزعته العاطفية وأنانيته ولاعقلانيته الصوفية [٥٥] . وهو يرتفع على الأحزاب في مقاله البارز عن أميلياني جويديتشي (١٨٥٢) . وهو يشعر بأن التاريخ سيكون كليا وقوة تصالح في الحياة الإيطالية . والنزعة التأليهية الفلسفية والكاثوليكية العاطفية المتوارثتان للقرن التاسع عشر في بواكيره تحتاج إلى أبطالهما . وهو ينتقد اميلياني جويديتشي بسبب « أنه يستنبط من الأحداث الخارجية للأمة تلك الأسباب الخاصة بعظمة الأدب وانهياره » حتى أنه يجب بالأحرى البحث عنها في الوجود الصميمي للناس . « هذه المادية التاريخية تظهر عدم ثقة بالمصائر العظيمة للأدب » . ويخطط تنكا لتاريخ عام للأدب الإيطالي الحديث وفيه يدافع عن التمرد الرومانسي ويرى الاستمراريات حيث لا يرى الآخرون إلا العداوات . وما تسوني ليس بعيدا تماما عن باريني . وتوجد جينات العصر الجديد لدى فوسكولو وليوباردي . ومهمة النقد هي « أن يجمع وأن يحدث تناغما بين العقول » والتاريخ الأدبي سوف يصبح هكذا « دعامة فعالة للتطور الجمالي » [٥٦] . وعلى أي حال مرت حوالي عشرين سنة قبل أن يحقق كتاب « التاريخ »

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ ومابعدها عن جماعة « الوفاق » وص ١٥٦ ومابعدها عن مانتسوني وص ١٩١ وما بعدها عن بلليكو ؛ وص ١٠١ ومابعدها عن جرسي . ومقاله عن فوسكولوفي « مختارات نثرية وشعريه » بإشراف توللو ماسلاراني (مجلدان ، ميلانو ١٨٨٨) المجلد الأول ، ص ١٩٧ – ٢٧٠

(٥٤) « عن الأدب السلافي (١٩٨٧) في « مختارات نثرية وشعرية » المجلد الثاني .

(٥٥) المقال عن براي في « الصحافة والأدب » ص ١٢٩ – ١٤٥

(٥٦) « الصحافة والأدب » ص ٢٤٣ ، ص ٢٧٢ ، ص ٢٣٢

لدى سنجتيس هذا المطلب . زيادة على ذلك فإن جـذور دى سنجـبتس هى فى هذا العصـر : لقد كانت لديه خطة هذا العصـر في التاريخ مشابهة لخطة جيوبرتى ؛ وكانت لديه الأيديولوجيا الليبرالية للمربى - الناقد مـانتسنيى ؛ لكنه يختلف عنهم جميـعا بالتوجه مباشرة إلى الأخوين شلجل وهيجل وبالتقاط دقيق لطبيعة الفن وبالتغلب على محدوديات العصر السياسية .

المصادر والمراجع

Giuseppe Borgese, *Storia della critica romantica in Italia* (Naples' 1905' reprinted Florence, 1949) , is the only book that discusses all these authors, but its perspective seems to me quite distorted. There is much useful comment in Walter Binni, ed., *I Classici italiani nella storia della Crtica,* 2 vols. Florence, 1954-55. See also Aldo Vallone, *La Critica dantesca nell'ottocento, Florence,* 1958' and Mario Puppo, *Poetica e cultura del romanticismo,* Rome, 1962.

Scalvini is quoted from *Foscolo, Manzoni, Goethe* (quoted as FMG).Turin, 1948. On S. : Mario Marcazzan, " Ugo Foscolo nella critica di Givita Scalvini, "*in Romanticismo critico e coscienza* storica, Florence, 1947' and Puppo, pp. 139-71.

Gioberti .s quoted from Edizione Nazionale. Vols. 2 and 3 : Del *Primato morale civile degli Italiani*, ed . Ugo Redànó Milan, 1938-39' Vol. 11: Del Bello, ed. Enrico Castelli, Milan, 1939' other passages from *Scritti scelti*, ed. Augusto Guzzo, Turin, 1954, on Gioberti : see Carmelo Sgroi, *L'Estetica e la critica letteraria di V. Gioberti,* Florence, 1921' Carlo Calcaterra, " Gli studi dantesche di V. Gioberti, " in *Dante e il Piemonte* (Turin, 1922) , pp.39-256.

Tommaseo has to be quoted from original editions. *Opere*, ed . A Borlenghi, Naples, 1958, contains little criticism, ' *Commento alla Divina Commedia*, ed U. Cosmo, 3 vols . Turin, 1920 . On Tommaseo : Paolo Prunas, *La Critica, l'arte e l'idea sociale di Niccoló Tommaseo,* Florence, 1901' Fausto Montanari, " L'Estetica e la critica di Niccoló Tommaseo," *Giornal storico della letteratura italiana*, 98 (1931) .

1-72; Ettore Caccia, T*ommaseo critico e Dante* , Floerence, 1956' *Croce coments in Conversazioni critiche*, (Bari, 1950) *I*, 63-67. See Petre Ciureanu, Un'amicizia italiana : Sainte-Beuve e Tommaseo, *in Revue de littérature comparée*, 28 (1954) , 444- 57.

Mazzini is quoted from Edizione nazionale : *Scritti letterari, editi e inediti*, 5 vols. Imola, 1906-19 There also the French and English versions of many articles, On M. see De Sancits, *La Letteratura italiana nel secolo* XIX, 2 (Bari 1953) , 363-79' and Borgese. G. Guadagnini, : La Fonte delle teorie romantiche mazziniane, *Giornale* storico *della letteratura italiana*, 89 (1927) , 37-110, sees Madame de Staël as M.'s main source.

On Emiliani Giudici see Getto, and Antonio Russi, " Paolo E.G. e la storia letteraria dell'età romantica, " *Convivium, II* (1939) , 402-09.

On Settembrini see Bonaventura Zumbini, in *Studi di letteratura italiana* , Florence, 1894.

Tenca is quoted from *Giornalismo letteratura nell'ottocento*, ed- G. Scalia, Bologna, 1959; a fuller selection, *Prose e poesie scelte*, ed. Tullo Massarani, 2 vols. Milan, 1888; on Tenca Borgese, Carlo Muscetta, introduction to De Sanctis, *La Scuola cattolico-Liberale* (Torino, 1953), pp. xxx-xli, and Scalia's introduction' see Umberto Bosco, " Giusti, Tenca, Carducci, " *Giornale storico della letteratura itcliana*, 134 (1957), 535-47. *Reprinted in Realismo romantico* (Rome, 1959) , pp. 111-2 6.

(٤)

النقد الإنجليزى

مدخل



يمكننا – بالنسبة لانجلترا – أن نصف ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر بأنها عصر التحول . ولقد جرى اعتراض على هذا ، فإن هذا يصدق على أى حقبة ، ولكنّ هذين العقدين يتلاءمان بصفة خاصة تلائما تاما مع وصف الفيلسوف جون ستيوارت مل فى كتابه « روح العصر » (١٨٣١) : « لقد تجاوز الناس المؤسسات والمذاهب القديمة ، ولكنهم لم يحرزوا بعد مؤسسات ومذاهب جديدة » . لقد كانت هناك فوضى فى الآراء وكانت هناك كراهية للإنسان والنظرية و « عندما يوصف الشخص بأنه من أصحاب النظريات : فإن الكلمة التى تعبر عن أسمى وأنبل جهد العقل الإنسانى تتحول إلى كلمة مستهجنة حافلة بالسخرية » [1] . إن مل إنما يفكر فى داخل أطُر عامة ، لكن تشخيصه ينطبق أيضا على الموقف فى النقد الأدبى . لقد تآكل نسق القرن الثامن عشر فى فن الشعر وعلم الجمال ، لكنه تلاكأ واستمر مع كثير من الكتاب . إن العقيدة الرومانسية التى روج لها بشكل نسقى كولردج لم تنشب جذورها بشدة فى انجلترا وإن كان قد تمسك بها بأشكال عديدة لامب وهازلت وبعد وفاتهما تمسك بها عدد قليل من المتيقنين مثل دى كوينسى ولى هنت . وبزغت أفكار جديدة أو جديدة نسبيًا لدى عدد كبير من الكتاب نالوا مكانة فى أوجه نشاط أخرى غير النقد الأدبى بمعناه الدقيق : لدى كارلايل وجون ستيوارت مل وماكولى ورسكين . لكن فكرة النظرية الأدبية المتماسكة تكاد تختفى تماما ويختفى معها أى تكنيك لتحليل الأدب وأى اهتمام بالشكل . لقد أسىء فهم طبيعة الأدب . ولقد أصبح الأدب لدى معظم النقّاد نشاطا تعليميا أو انفعاليا خالصا . وببطء أخذت تتبلور وجهة النظر التى تُسَمّى وجهة النظر « الفيكتورية » : نزعة تعليمية مغروسة إما فى نزعة المنفعة العامة التى تمتد بعيدا إلى ما وراء جماعة النفع العام أو نزعة إنجيلية متزمتة لا تثق بالفن فهى تراه أمرا دنيويا وأنه من أمور العبث ومعيار النفع ، أى معيار النفع الإجتماعى اقترن مع عدم الثقة بالعقل ، أى التلاعب الحر للعقل التأملى والنظرى وجرى الشك فى الفن على أنه مجرد تسلية أو على نحو أسوأ على أنه باعث على النزعة الحسية أو على أنه قوة مدمرة

(١) هذه كانت مقالات نشرت فى مجلة (اكزامينر) (يناير – مايو ١٨٣١) وأعيد نشرها مع مقال استهلالى كتبه فريدريك . أ . فون هايك (شيكاغو ، ١٩٤٢) ص ٦ ، ص ٢١

ثورية ، وعنف رد الفعل الإنجليزى على الرواية الفرنسية [٢] لا يمكن تفسيره إلا بأنه قد جرى شعور بتحدى الفروض والخصائص الأساسية للمجتمع . وأولئك الذين لايزالون يمجّدون الفنون إما كمزيد ومزيد من تحول الأدب إلى فرع من فروع الدين أو يدافعون عنه ضد احتقار عصر علمي وصناعى على أنه ثقافة محلية أو عواطف محلية ، أى على أنه زاوية يحتفظ الإنسان فيها بعزلته . وعدم الثقة بالعقل المتضمن من جراء النزعة التعليمية والنظريات الانفعالية يعنى – فى النقد – اتكالا على عتف طبيعى وعلى الإحساس العام لكل فرد وقد أفضى هذا بالتالى فى الممارسة إلى انطباعية فوضوية . إن الهوى الشخصى على أى حال كان يتخفّى عادة وراء تأكيد للذات هائل بنبى وعصر فيكتوريين يتخفى وراء النزعة القطعية التحكمية الذاتية [٣] . والناقد الذى يؤمن بالبداهة المعصومة من الخطأ لإحساسه العام أو بصيرته التنبؤية سوف يفقد كل صبره فى تحليل عمل فنى أو صياغة نظرية عامة . إنه سوف يبحث عن النغمة نفسها السلطة فى الكاتب الذى يتناوله . إنه سوف يدرس حياته بحثا عن بديهة (الإخلاص) وهى كلمة منحرفة جديدة فى نقد ذلك العصر كما لو كانت القناعة والإخلاص . والاعتقاد يمكن أن تؤكد الفن الجيد ، كما لو أن الفن « الأسوأ » ليس « حافلا بالكثافة العاطفية » .

إن الانهيار النسبى للنظرية الأدبية كان على أى حال مصاحبا بتوسع هائل فى النزعة الأدبية المفتونة بالقديم والتاريخ الأدبى . وكان انهيار المعايير النقدية ونقص الاهتمام النظرى هو بالضبط الذى أدّى إلى تجنيد تسامح شامل وشجّع عدم التمييز بين تراكمات مجرد المعلومات عن الأدب . ولقد بدأت السيرورة فى القرن الثامن عشر لكنها تكاثفت بشكل هائل فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر . ونجد أن نوادى

(٢) انظر : س . ر . دكر : « الضمير الفيكتورى » (نيويورك ، ١٩٥٢) بالنسبة لرد الفعل على بلزاك وفلوبير وزولا وبودلير فى انجلترا .

(٣) انظر على سبيل المثال : رسالة رسكين إلى فرنيفول ، ٩ يونيو ١٨٥٤ : « إلى أن يتهيأ الناس لتلقى كل ما أقوله عن الفن باعتباره (مما لا يجرى التساؤل حوله) ... فإننى لا أعد نفسى صاحب شهرة أعبائها » . « الأعمال » ، بإشراف كوك – ودربورن ، المجلد الثالث (ص ١٦٩) .

الكتاب التى أعادت طبع كتب إنجليزية مبكرة [٤] فى طبعات محدودة واستعرضتها بالتحليل في مجلات مثل « رتروسبكتف ريفيو » [٥] قد كرَّست جهدها تماما لاقتباس ووصف الأدب الإنجليزى الأقدم . وجاءت سلسلة المحاضرات الشعبية من الأدب الإنجليزى الموجه إلى جمهور عالمى خليط على أنها كلها تطورات جديدة . والاهتمام الشديد بالأدب الإنجليزى الأقدم كانت له نغماته الوطنية وارتبط هذا بانبعاث النزعة القومية الإنجليزية إبان الحروب النابليونية وانعكس هذا فى تغير عام فى الذوق : الاستمتاع الجديد بالأدب فى العصر الوسيط والأدب الاليزابيثى بصفة خاصة . لكن هذه الدوافع وراء إحياء الأدب الإنجليزى الأقدم سرعان ما تقوّضت وأصبحت دراستها على نحو متزايد ومتزايد المجال الشامل للقديم الأدبى الذى جاء الشجن بالنسبة له حبا لا تفرقة فيه للماضى وعبادة الوقائع الجديدة وفضولا متوسطا لما هو علمى . وأصبح الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر موضوعا تعليميا أكاديميا . ولكن ، وهذا ما له دلالته ، فإن الأدب الإنجليزى كان يُعلم أولا فى اسكتلندا وإيرلندا والولايات المتحدة الأمريكية ولم يتأسس تماما فى الجامعات الإنجليزية القديمة حتى القرن العشرين [٦] . ولم يكن فى الدراسات الإنجليزية أى شىء عن الحماسة القومية المتجسّدة التى ألهمت « النزعة الجرمانية » فى ألمانيا . لقد كان للدراسات الأنجلو – ساكسونية تراث قديم للغاية فى انجلترا وهو شىء يرتد إلى العصر الاليزابيثى لكنها

(٤) هاريسون روس ستيفز : « جمعيات التعليم والدراسة المنهجية الأدبية الإنجليزية » ، نيويورك ، ١٩١٢

(٥) بإشراف هنرى سوثرن ، ١٤ مجلدا ١٨٢٠ – ١٨٢٦ ، السلسلة الثانية ، ١٨٢٧ – ١٨٢٨ انظر سنتسبورى ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٢ – ٢٨٦ المعلومات المحبّبة المستفيضة . وقائمته بالمساهمين غير صحيحة ، فلا يوجد دليل على مساهمة هارتلى كولردج . ولقد كتب تشارلز ونتورث ديلك (١٧٨٩ – ١٨٦٤) معظم الأبحاث عن الدراما الاليزابيثية وجيمز كروسلى (١٨٠٢ – ١٨٨٣) الأبحاث عن النثر فى القرن السابع عشر .

(٦) بجانب بوتر فإنه بالنسبة للتفاصيل انظر : س . هـ . فيرث : « مدرسة اللغة والأدب الإنجليزيين : إسهام فى تاريخ دراسات أكسفورد » ، أكسفورد ، ١٩٠٩ ، و ر . و . تشامبرز : « فقهاء لغة كلية الجامعة » ، لندن ١٩٢٧ .

تآكلت فى أواخر القرن السابع عشر [7] . ولم يحدث إلاّ تحت تأثير الدراسات الدينماركية والألمانية الحديثة باكتشافاتها فى فقه اللغة الألمانية وتحمسها للقديم التيوتونى الألمانى أن جرى إحياء أيضا للدراسات الانجلو ساكسونية فى انجلترا . وإن قصيدة « بيووولف » قد جرى الإشراف على إصدارها فى الدينمارك وألمانيا قبل جون ميتشل كمبل (١٨٠٧ – ١٨٥٧) الذى درس مع يعقوب جريم فى جوتنجن والذى أعد الطبعة الانجليزية الأولى فى ١٨٣٨ [8] . وهو الدارس البارز الآخر فى فترة مبكرة للأدب الانجلو ساكسونى .

ولقد تولّد المزيد من الحماسة من جرّاء دراسة الروايات الخيالية والقصائد والأغانى الشعبية فى العصور الوسطى . ولقد مهّد لهذا الاهتمام الباحثان غير المتفرغين الأسقف برسى وتوماس وورتون . ولقد اعتقد واحد مثل القدير المتهم بالقديم جوزيف رينسون أن الخرافات والأساطير قد جرت بالنسبة لهما فبركة دائمة للغرض النفسى بوجهة النظر نفسها : ترويج التعصب ، وقد تناول القصائد على أنها مجرد تصاوير للقديم [9] . وقد تناول جورج أليس الروايات الخيالية فى العصور الوسطى بسخرية تهكّمية لطيفة [10] . وكان لحماس سير والترسكوت وحده للقصائد ومحاكاته للروايات المنظومة الفضل فى انبعاث جماعة شاملة من الباحثين وجامعى التراث

(٧) أنظر : اليانور ف . أدامز : « الدراسة الانجليزية القديمة من ١٥٦٦ – ١٨٠٠ » نيوهافن ، ١٩١٧ .

(٨) أنظر : بروس ديكنز : « جون ميتشل كمبل والدراسة البحثية الانجليزية القديمة » فى « بروسيد نجز أوف ذابريتيش أكاديمى » ، المجلد ٢٥ ، (١٩٣٩) ص ٥١ – ٨٤ ، ومارفن س . ديلكى و هـ . شنيدر : « جون م . كمبل والأخوين جريم » ، « جورنال أوف أنجليش أند جرمانيك فيلولوجى » ، العدد ٤٠ (١٩٤١) ص ٤٦١ – ٤٧٣

(٩) « الروايات الخيالية المنظومة الانجليزية القديمة » (لندن ، ١٨٠٢) ، المجلد الأول ، ص ٢٣ من المقدمة . أنظر : برمراند هـ ، برونسون ، « جوزيف رينسون ، باحث بالجيش » ، مجلدان ، بركلى كليف ، ١٩٣٨ ويتفوّق عليه برونسون تفوقا شديدا ، انظر عرضى التحليلى فى «الفصلية الفقهية اللغوية» ، العدد ٢٠ (١٩٤١) ، ص ١٨٤ – ١٨٧

(١٠) « عينات من الروايات الخيالية المنظومة الانجليزية المبكرة » ، ثلاثة مجلدات ، لندن ، ١٨٥

والحاكين . ورغم أن كلمة « الأدب الشعبى » لا تعود إلا إلى عام ١٨٤٦ [١١] إلا أنه قد ظهر فى أوائل القرن كيان هائل من المعرفة الشاملة بحكايات الجنيات والموضوعات الروائية الخيالية والقصائد والأنماط الشعبية . ولقد أتلف بسكوت بحرية شديدة قصائده وأعاد كتابتها ، لكن المناهج الدقيقة الدقيقة والمخلصة لإصدار الطبعات وجمع المواد لم تتأسس إلا ببطء . وفى المعرفة القائمة على الدراسة البحثية للقصيدة يمثل كتاب وليم تدرول « مجموعة الأغانى : القديمة والحديثة » (١٨٢٨) نقطة التحول [١٢] . وريتشارد برايس فى تصديره البارز لطبعة جديدة من كتاب توماس وورتون «تاريخ الشعر الانجليزى» (١٨٢٤) واضح أنه أول من أدرج فكرة الأدب العام ككنز هائل من الموضوعات والذى انتشر بشكل مضاعف وهاجر حسب قوانين مشابهة للقوانين التى تأسست للغة فى فقه اللغة الألمانية الجديدة عند الأخوين جريم . إن برايس يؤمن بأن الرواية الشعبية هى فى طبيعتها تراثية » وهى تمثل حكمة رمزية موغلة فى القدم [١٣] . ولقد كرس دارسون جدد عديدون أنفسهم لما يمكن أن نسميه المادة الخام العالمية : وكان سيرفرانسيس بالجريف (١٧٨٨ – ١٨٦١) وتوماس رايت (١٨١٠ – ١٨٧٧) بصفة خاصة دارسين للتعليم العجيب وإن كان غير المنظم فى الغالب عن كل مثل هذه الموضوعات . والحماس للروايات الخيالية والقصائد غذّت حتى الشعراء الذين جاؤوا بعد هذا بكثير : مثل تنيسون وروسيتى وموريس ، لكن الدراسة نفسها أصبحت تخصصا فى القديم فى جماعات النصوص وجماعات التاريخ المحلّية مع تفرقة نقدية تتناقص وتزداد تناقصا بالنسبة لكميات المواد التى يُكْشَف عنها النقاب .

ولقد جذب العصر الاليزابيثى معظمهم الانتباه النقدى . ولقد جرى تمجيده بصفة عامة على أنه أعظم عصور الأدب الانجليزى ، وليس هذا قاصرا فقط على الشعراء الرومانسيين بل امتد أيضا إلى عديد من نقّاد الذوق المحافظ مثل جوى وجيو فورد .

(١١) و . ج . طومسن اقترح مصطلح « الأدب الشعبى » فى مجلة « أثيليوم » فى ٢٢ أغسطس ١٨٤٦

(١٢) انظر : هستفت : « كتب القصائد ورجال القصائد الشعبية » .

(١٣) أعيد طبعها فى طبعة و . س . هازلت لكتاب « التاريخ » لودرتون (لندن ، ١٨٧١) المجلد الأول ، ص ٣٢ – ٣٣ ، ص ٩٢ وبرايس عرف الأخوين جريم وجوريس وكرورز.

إن تدفق الطبعات الجديدة تترى : معظمها شتات شعرى أُعيدَ طبعه ، وكانت هناك طبعة كاملة من المقالات النقدية الإليزابيثية [١٤] . ولم تكن هناك نهاية لإعادة طبع لتمثيليات . وقد تبيَّن أن مارلو وجرين ومدلتون وفورد ووبستر على أنهم الموضوعات لحقة النقد لأول مرَّة في العقود الأولى من القرن ، وكانت هناك طبعات حقيقية مُزَيَّلة بحواش لبن جونسون بومونت وفلتشروماسنجر [١٥] . ولقد بدأ الاهتمام يمتد إلى لأجزاء المهملة نسبيا من أدب القرن السابع عشر . ورغم أن الشعراء الميتافيزيقيين تبعوا فى الظل ، فقد كانت هناك استثناءات فى استهجانهم العام : ولقد أُسبِغ الثناء لعرضى على دَنْ وهربرت ومارفل وحتى كراشو [١٦] ، وكان سير توماس براون يحظى بإعجاب شديد وجرى إصدار طبعة له بإشراف سيمون ويلكين [١٧] . وكان الحماس لتمثيليات يبدو فى الغالب بدون تمييز . ولكن فى هذه العقود الأولى من القرن تجمَّعت كل لمواد (أو غالبيتها) مما جعل كتابة التاريخ الأدبى الانجليزى لأول مرة إمكانية مُلِحَّة .

(١٤) عدد كبير من إعادة طبع من الكنوز الشعرية فى العصر الاليزابيثى قد أشرف عليها سير صمويل دجرتوس بريدجز وتوماس بارك . وعن بريدجز - وهو متحمس غريب - انظر مارى كاترين وودورث : الرسالة الأدبية لسير صمويل إيجرتون بريدج» ، اكسفورد ١٩٣٥ » مقالات نقدية قديمة عن الشعراء والنثر لانجليزى » بإشراف ج هاسلوود (مجلدان ، لندن ، ١٨١١ - ١٨١٢) إعادة طبع بتنهام ووب الخ .

(١٥) عن مارلو انظر : س . ف . تكر بروك : « شهرة كريستوفر مارلو » ، منشورات أكاديمية نونكتيكت للفنون والعلوم ، العدد ٢٥ (١٩٢٢) ص ٣٤٧ - ٤٠٨ - روبرت جريم ، اشراف أ . دايس ، ١٨٣١ - مدلتون ، اشراف أ . دايس ١٨٤٠ - فورد ، إشراف هنرى وبر ، ١٨١١ و و . جيفورد ١٨٢٧ - يستر ، إشراف دايس ١٨٣٠ - بن جونسون ، اشراف و . جيفورد ١٨١٦ - بومونت وفلتشر ، اشراف هـ . وبر ، ١٨١٢ ، جورج دارلى ، ١٨٢٠ ، و أ . دايس ، ١٨٤٣ - ١٨٤٦ - ماسينجر ، إشراف د . جيفورد ، ١٨٠٥

(١٦) انظر : أ . هـ . نثركوت : « شهرة الشعراء الميتافيزيقيين إبان عصر جونسون والاحياء لرومانسى » مجلة « دراسات فى فقه اللغة » ، العدد ٢٢ (١٩٢٥) ، ص ٨١ - ١٣٢ ، أوستن وارن « شهرة كراشو فى القرن التاسع عشر » ، مجلة « فقة اللغة » العدد ٥١ ، (١٩٣٦) ص ٧٦٩ - ٧٨٥ ، كاثلين تلوتسون : « شعر دن فى القرن التاسع عشر (١٨٠٠ - ١٨٧٢) » فى : « دراسات اليزابيثية ويعقوبية مقدمة إلى ف . ب . ويلسون » (أكسفورد ، ١٩٥٩) ص ٣٠٧ - ٣٢٦ ، جوزيف إ . دنكان : « احياء الشعر الميتافيزيقى » ، مينوبوليس ، ١٩٥٩ .

(١٧) الأعمال . كان ذلك حياته ومراسلاته . أربعة مجلدات ، لندن ، ١٨٣٦ ومعظم ما كتب عن ستردة براون عن أو . لروى « الفارس توماس براون » ، باريس ، ١٩٣١

ولقد امتدّ الاهتمام بالأدب القديم أيضا إلى الآداب الأجنبية والذى كان من قبل كاد يكون غير معروف على الأقل فى هذه الحقب التى اكتشفت حديثا . ولقد كانت هناك - لأول مرة – ترجمات من الشعراء المغنّين الجوالين ومنشدى الحب الرفيع الألمان [١٨] . ينتمى كتاب ج . ج . لوكهارت « الأغنيات الشعرية الأسبانية القديمة » (١٨٢٣) إلى حركة الأغنيات الشعرية إلى دشنهاسكوت . وترجم كتاب « الكوميديا الألهية » لدانتى كامله بالشعر المرسل على طريقة ملتون وقام بهذا هنرى فريتس كارى (١٧٧٢ – ١٨٤٤) [١٩] . والموضة المتعلقة بشمال أوربا والتى ترجع إلى القرن الثامن عشر فضت إلى جرد هائل للقديم الجرمانى ، وأخيرا أفضت إلى ترجمة كتاب « إدا » الأغانى الشعرية الدينماركية [٢٠] . وحتى المتحمسون الأفراد بدأوا الترجمة وكتابة تقارير عن آداب السلاف واليونانيين المحدثين والمجريين [٢١] . وكان هناك جانب أدبى خالص عن الاهتمام المتنامى بالآداب الشرقية [٢٢] .

(١٨) انظر : لويزا ستيورات كاستللو : « عينات من شعر فرنسا فى بواكيره من عصر الشعراء المغنين الجوالين إلى حكم هنرى الرابع » ، لندن ، ١٨٣٥ ، ادجار تيلور : «طبقات من منشدى الحب الرفيع أو الشعراء المغنين الجوالين» ، لندن ، ١٨٢٥ ، وترجم تيلور أيضا كتاب ويس : « التاريخ المتعاقب » (لندن ، ١٨٣٧) مع عروض طيبة لكتاب قصص الجنيات كقصص شعبية ألمانية » لبايو تابسترى والأخوين جريم (مجلدان ، ١٨٢٣ – ١٨٢٦) مع ملاحظات .

(١٩) ترجمة كارى سبقتها طبعة هنرى بويد الفقيرة الغاية ، ثلاثة مجلدات ١٨٢ ونشرت ترجمة كارى لباب (الجحيم) فى مجلدين ١٨٠٥ – ١٨٠٦ والترجمة الكاملة للكوميديا الألهية فى مجلدين عام ١٨١٤ وعن كارى انظر : ر . و . كينج : « مترجم دانتى » ، لندن ، ١٩٢٥ .

(٢٠) وليم هربرت : « مختار من شعر أيسلندا » مجلدان . لندن (١٨٠٤ – ١٨٠٦) ، هنرى ويبرو . جامسيون . « نماذج من الروائع القديمة الشمالية » ، ادنبره ، ١٨١٤ ، جورج بوروو . « القصائد الغنائية الرومانسية » (١٨٢٦)

(٢١) سيرجون بورنج : « عينات من الشعراء الروس » ١٨٢٠ ، « الشعر الشعبى الصربى » ، ١٨٢٧ ، عينات من الشعراء البولنديين ، ١٨٢٧ ، شعر المجريين ، ١٨٣ ، مختارات تشيكية ١٨٣٢ ، الخ .

(٢٢) سير وليم جونز وقد ترجم مختارات من أدب كالدونيا وترجع هذه الترجمة إلى ١٧٨٩ هوراس هـ . ويلسون (١٧٨٦ – ١٨٦٠) نشر « عينات مختارة من مسرح الهندوس » ، كالكتا ، ثلاث مجلدات ١٨٢٦ – ١٨٢٧ وادوارد وليم لين ترجمة للعمل العربى الشهير « ألف ليلة وليلة » وسماه « الليالى العربية » (ثلاثة مجلدات . لندن ، ١٨٣٩ – ١٨٤١)

ولكن مما يدعو للدهشة أن هذه الحركة الفورية المفتونة بالقديم لم تكن هناك أى مقارنة مع ألمانيا أو فرنسا فى هذا المضمار . وفى انجلترا لم يكن هناك أى تاريخ للأدب يتم إنتاجه ليحل محلّ ما قال به وورتون . وكان هناك كتاب « تاريخ اللغة والأدب الانجليزيين » (١٨٣٦) وهو أول تاريخ عام أدبى وكان كتيّباً صغيرا كتبه روبرت تشامبرز وتم توسيعه فيما بعد إلى كتابه الشائع « الموسوعة » [٢٣] . وكانت التصورات التاريخية لا تزال متخلّفة فى الوراء للغاية . فكان هناك إما تقدم وورتون من التخيل إلى العقل أو تبنى خطاطية متأرجحة .

ولقد كان أبرز المؤرخين الرائعين للأدب فى العقد هو هنرى هالام (١٧٧٧ - ١٨٥٩) فقد قدّم فى كتابه « مدخل إلى أدب أوربا فى القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر » (١٨٣٨ - ١٨٣٩) شيئا يتجاوز قائمة حسنة بالكتب وطرح فيه مسحا وصفيا لكل شىء له أهمية نُشر فى كل الموضوعات من الرياضة والطب إلى الشعر والروايات . وليس لدى هالام أىّ تصور للأدب التخيلى ومن ثمّ كرّس المزيد من المساحة لجروتيوس وهوبز على نحو أكبر مما فعل بالنسبة لأى من المؤلفين الآخرين . وهو أساسا من الشكّاك وهو لا يثق بكل النظريات أو كل التفسيرات السيكولوجية أو الاجتماعية . « إذا لم يكن هناك كتّاب عظام فى زمن ما ومكان ما علينا أن نعزو ببساطة » نقصهم « إلى توقف فى الخصوبة الطبيعية » . « إن الطبيعة لا تفكر على نحو ملائم لكى تنتجهم » . ويخلص هالام على سبيل المثال إلى أن « ندرة الرواية الأصلية فى انجلترا فى القرن الثامن عشر كان كبيرا حتى أنه لا يمكن أن يفسره أى سبب » [٢٤] . إضافة إلى ذلك فإنه يتمسك بشدة بمعيار من الذوق الكلاسيكى الجديد .

(٢٣) يسمى تشامبرز الكتاب « كتابا نصيا لتلك المحاضرات عن الأدب الانجليزى ، والتى تلقى الآن فى عديد من المؤسسات للميكانيكا وغيرها » . زيادة على ذلك فقد زعم أنه « التاريخ الوحيد للأدب الانجليزى الذى قد أعطى حتى الآن للعالم » (التصدير) . و« موسوعة الأدب الانجليزى » وهو مختارات فى معظمه ظهر لأول مرة فى مجلديْن عام ١٨٤٤ .

(٢٤) أنا أقتبس من إعادة طبعة لندن عام ١٨٧٦ م فى أربعة مجلدات : « المجلد الأول ص ١٧ ، ص ١٦٤ ، المجلد الرابع ، ص ٣٣١ .

ولقد دافع عن مالرب واشتكى من « أننا نُضيِّق تعريفنا للشعر كثيرا إذا ما استبعدنا منه نظم الشعور الحسن واللغة الشعرية المنتقاة » . ويؤكد هالام باستمرار أن وجهة النظر التى تستطيع أن تغير حكم الذوق « إنها لا تستطيع أن تحوِّل الكتابة الرديئة إلى كتابة حسنة لكى تقول لنا - كما يتم دوما - أننا يجب أن نضع أنفسنا في مكان المؤلِّف ونسمح بتجاوزات لذوق عصره أو مزاج أمته » ومن ثم فإنه يعترض على التجاوزات السائدة « لكتَّابنا القدماء » . وهو يدرج صراحة أخطاء شكسبير ويستطيع أن يقول « إنه من المستحيل ألا نرغب فى ألا يكون شكسبير قد كتب سونيتاته على الاطلاق » [٢٥] . ومما يدعو للدهشة بصعوبة أن هالام يحتقر الشاعر دَنْ وجونجورا وكالدرون وأنه لا يمدح فحسب مونتينى بل يمدح أيضا جون ديفيز وماسنجر على أنهما « بعد شكسبير مباشرة فى القيمة » [٢٦] . ومثاله هو « دمج عام للمعرفة الكلاسيكية » ويبدو له ملتون أنه « الكاتب الأول الذي امتلك على نحو رائع مشاعر أصيلة ووجدانا تستحسن القديم » . وهالم برفضه التعميم على الآداب أو الحقب الأدبية مع مفهومه للعبقرية على أنها مجرد حادثة ويرفضه « كل النظريات المركبة التى تفترض علاقة عليا بين الأحداث المتلازمة [٢٧] » ينتمى ثقافيا إلى عصر أكثر قدما .

ولقد التقط بعض مؤرخى الأدب فى العصر ضرورة خطاطية تاريخية لكنهم فشلوا من الناحية التطبيقية في عملهم . وهكذا نجد أن ج . ب . كولير (١٧٨٩ - ١٨٣٠) الذى لا يوثَّق به اليوم بسبب مداخله المزيفة فى حقبة متأخرة من حياته فى الوثائق الاليزابيثية قد كتب « تاريخ الشعر الدرامى الانجليزى حتى عصر شكسبير » (١٨٣١) والذى يهدف كتابة تاريخ لجنس أدبى صورى .لقد أراد أن يظهر أن تمثيليات الأسرار

(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ص ٢٤٣ ، ص ٢٩٠ ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٩ ، المجلد الثالث ، ص ٣١٢ ، ص ٢٦٤ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ص ٢٤١ - ٢٤٢ ، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ ، ص ٢٨٩ ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٣ .

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ ، ص ٣٤٨ .

« قد انحرفت انحرافا شديدا إلى النزعة الأخلاقية بالتداخل التدريجي للاستعارة مع التاريخ المقدس » بينما تمثيليات الأخلاق بدورها « أتاحت الفرصة للتراجيديا والكوميديا أن تدخل من وقت لآخر شخصيات من الحياة الواقعية يفترض أنها مستمدة منها »[٢٨] . غير أن كتاب كولير لا يحقق هذا البرنامج . إنه يحاول أن يصطاد عدة عصافير بحجر واحد في الوقت نفسه : فهو يدرج قوائم مطولة بالتمثيليات والعروض المسرحية ومعلومات عن الممثلين والمسارح ويفقد بصيرته بالنسبة لتاريخ الجنس الأدبي باعتباره شكلا فنيا .

والتفسير الاجتماعي للتاريخ الأدبي كما روجت له السيدة دي ستال قد وجد له بالفعل ممارسا انجليزيا (أو بالأحرى اسكتلنديا) فإن كتاب « تاريخ الرواية » (١٨١٤) لجون دنلوب قد جرى تخطيطه في ارتباط شديد بتاريخ المجتمع . فعلى سبيل المثال يربط دنلوب الروح التجارية بـ « الرواية » الإيطالية ، ويقابل بين بلاط لويس الرابع عشر وتشارلز الأول لكي يطرح الحالات المقابلة من الرواية الخيالية البطولية . «من قلب الطبيعة الخالصة للرواية العائلية يجب أن يحدث تنوع مع أشكال وعادات وسلوكيات المجتمع ، والذي يجب أن يصوِّرها كما تحدث على التعاقب »[٢٩] والنظرية القائمة وراء الكتاب هي نظرية تسوية ، لكن التطبيق يعاني من تصوّره الغامض للتاريخ الاجتماعي وعلاقته بالأدب . ونحن نجد أن توماس كارلايل هو وحده الذي جلب مفهوم أدب قومي متحد بعقل قومي ، وتصور للتطور الأدبي والمثال الكلي للتاريخ الأدبي المتسلسل المروي .

(٢٨) المجلد الأول ، ص ١١ – ١٣ من المقدمة .

(٢٩) طبعة ١٨١٥ ، المجلد الثاني ، ص ١٥٧ – ١٥٨ .

المصادر والمراجع

Besides George Saintsbury's *History of Criticism* and William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism : A Short History* (New York, 1957), M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953) discusses several writers of the time (Carlyle, Mill, etc.) perceptively. Ian Jack, *English Literature 1815 - 1832* (Oxford, 1963) pays attention to criticism and has a valuable chapter, "Interest in Foreign Literature and in Earlier English Literature."

There are general reflections in Jerome H. Buckley, *The Victorian Temper : A Study in Literary Culture* (Cambridge, Mass., 1952) Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind* (New Haven 1957), and John Holloway, The Victorian Sage (London, 1953).

We have no history of English literary scholarship or historiography for this period. There are some hints in Gerard O'Leary, *English Literary History and Bibliography* (London, 1928), an unpretentious bibliographical handbook, and in Stephen Potter, *The Muse in Chains* (London, 1937), a glib attack on the teaching of literature which culminates in praise of "king Saintsbury."

On ballad study, see Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men,* Cambridge, Mass., 1930.

On romances, see Arthur Johnston, *Enchanted Ground* : *The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964), which has something on the early 19th century, too.

On Hallam an excellent anonymous article in *Edinburgh Review*. 72 (October 1840), 194. The author was Herman Merivale (1806-74). (Information by Walter Houghton.) See the good remarks in Emerson's *Journal*, Vol. 8, p. 461 (1854).



توماس كارلايل

(١٨٨١ - ١٧٩٥)



يبتعث كارلايل اليوم الكراهية أو التبرم لا الإعجاب . فهو يعد رائدا لهتلر ، إنه عابد للأبطال الفائقين الذين « يمكن أن يتصرفوا بصواب » . والدفاع عنه قد يذهب إلى القول بأن بطل كارلايل هو مشحون بالألوهية والذى يمتلك القوة لا لشيء سوى أنه يتطابق مع قانون كون الله [1] . غير أن هذه الحجة تفشل فى إقناعنا ، نظرا لوجود بنية شديدة على تزكية كارلايل باستخدام القوة الغاشمة ضد المضطهدين وتمجيد الضالين العنيفين والأشداء لاستخدام القوة [2] . بجانب هذا فإنّ أسلوب كارلايل هو على نحو ينفّر من أى إحياء لكتاباته . إنه أسلوب تكرارى عالى النبرة ذو طابع تأكيدى مفرط فى الفصاحة السيئة مع وجود شجن انجيلى شامل . وتتخلل هذا الأسلوب دفقات متنافرة مع وجود زخرفات بشعة مخادعة - وهذا ينفّر قارئ اليوم الذى لا يعرف الامتدادات الأكثر هدوءا من كتابات كارلايل ولا يدرك أو لا يستسيغ المنهج المتعمّد الذى حاول به كارلايل أن يبنى شكلا شبه صوفي أو شبه إنسان فكه المتنبيء الكامن وراء أقنعة شيطانية ومستقبلية المزاج .

ومهما يكن رأينا النهائى فى كارلايل كمفكر أو كمؤرخ أو كصاحب أسلوب فإن علينا أن ندرك أهميته كناقد أدبى ، كمفسر للأدب الألمانى ، كمعارض للنزعة التأريخية والنزعة الكلية الصورية ، وكناقد أخلاقى لديه قدرات كبرى للتشخيص وقد مجّد الإخلاص والواقع و« الوقائع » . وهذا الموضوع المتكرر الأخير وارد منذ البداية ، لكن يتفق على كل الأمور الأخرى وأخيرا حوّل كارلايل ضد كل النقد الأدبى . هذا الصراع للعناصر المتنافرة في عقله عزّز قدرته على أن يكون ممثلا لاتجاهات . إن كارلايل هو هرقل فى مفترق طرق التاريخ الثقافي وهو يفضّل الفضيلة والوقائع على الفن والخيال .

(١) انظر على سبيل المثال : « حياة جون سترلنج » ، ص ١٩٢ .

(٢) انظر موقفه من الايرلنديين ومن المشكلة البولندية وموقفه من التشيك وخاصة موقفه من الزنوج ، على سبيل المثال فى مسألة الحاكم أير . وأنظر أيضا استحسانه لحرب الأفيون (الماضى والحاضر ، ص ٢٦٧) .

إن كارلايل كمفسّر للأدب الألمانى يتفوق على نحو هائل فى المعرفة والاستبصار على كل معاصريه : كولردج ، دى كوينسى ، والوسطاء المحترفين مثل وليم تيلور من النرويج أو السيدة سارا أوستين . وكتاب كارلايل « تاريخ الأدب الألمانى » الذى بدأه عام ١٨٣٠ لكنه تركه دون أن ينشر يمكن أن يعد تاليفا من مصادر ألمانية : ولم يتم إكمال إلا الجزء من البداية حتى لوثر ، ومنه استخرج كارلايل مقالين للنشر ، المقال الأول عن ملحمة « نيبلنجليد » والمقال الثانى عن « الأدب الألمانى فى بواكيره » وهو أساسا عن القرنين الرابع عشر والخامس عشر (١٨٣١) . وهذان المقالان يقدّمان معلومات واقتباسات وتلخيصات للحبكات هائلة ولكنهما لا يكادان يضمّان أى نقد [٣]

إن خطاطية كارلايل لتاريخ الأدب الألمانى هى أساسا نتيجة اهتمامه الشديد بشخصيات عظيمة قليلة فى الأدب الألمانى الحديث . وكتابه الأول « حياة شيلر » (١٨٢٥) ليس من الكتب المميّزة جدا إذا ما حكمنا عليه بالمعايير الحديثة [٤] . إن الكتاب يخفى ندرة متكررة بالمعلومات البيليوجرافية وراء إضفاء الطابع الخلقى على نحو ما هو عند دكتور جونسون كما أنه تنقصه البصيرة النقدية والشجاعة من جرّاء السرد الوصفى للتمثيليات والترجمات الفجّة . والمنظور تجاه شيلر لا يزال منظورا ضيّقا للغاية . إن علاقة شيلر بالفيلسوف الألمانى كانت كان يجرى وصفها بغموض ، ويكاد يتجاهل علم الجمال . وكارلايل يجد أن مفهوم شيلر للتاريخ مفرط فى نزعته العالمية ، وهو يتجادل معه لصالح القومية . وبالكاد يرد ذكر الشعر والتمثيليات ويجرى

(٣) إن مخطوطة « تاريخ الأدب الألمانى » وهى الآن فى مكتبة جامعة ييل قد أشرف عليها هيل شاين ، لكسنجتون ، ١٩٥١ والأقسام التمهيدية وحدها هى التى لها قيمة نقدية . ويبدو من الغريب أن سنتسبرى (« تاريخ النقد » ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٧ فى الهامش) يبرز المقالين على العصور الوسطى على أنهما أفضل المقالات .

(٤) فروفولت كوتشلر « كارلايل وشيلر» (لاهاى ، ١٩٠٢) و« كارلايل وشيلر » مجلة (أنجليا) العدد ٢٦ (١٩٠٣) ص ١ - ٩٣ ، ص ٣٩٣ - ٤٤٦ يبحث العلاقة بدقة وعلى سبيل المثال استخدام سيرة دورنج .

تقديرها فى الغالب بشكل عكسى . فعلى سبيل المثال فإن تمثيلية « مارى ستيوارت » تستثير تحامل كارلايل القديم ضد الملكة الاسكتلندية المرحة . والمقال الأخير عن شيلر (١٨٣١) يُجرى – على أى حال – تعديلات مسهبة في الصرامة النقدية . إنه يطوِّر حكما تؤثره الأجيال التالية : « غالبا ما يلوح لنا كما لو كان الشعر بصفة عامة ليس موهبة جوهرية (عند شيلر) ، كما لو كانت عبقريته منعكسة بدرجة لا تزال أكبر من كونه مجرد إبداع ، كما لو كانت عبقريته فلسفية وخطابية وليست شاعرية » (٥) .

وإن علاقة كارلايل بجوته هى علاقة شخصية من الناحية المبدئية – هى علاقة تلميذ بأستاذ ، بل هى حتى علاقة بمخلِّص . لقد اعتقد كارلايل أن جوته حكيم أنقذ نفسه وعصره من عدم الايمان واليأس اللذين عند بطله فرتر ، والذى علَّم العالم وكارلايل وجعله حواريًا من الحواريين الدنيويين الجدد ، حواريا للاستسلام والتبجيل والتسامح والفعل « اعمل ولا تيأس » ، « هذا هو السر الأعظم لنكران الذات » ، « عبادة الحسرة » – مثل هذه العبارات والأقوال تلَّخص ديانة كارلايل . ولكن من ناحية النقد الأدبى فإن مقالات كارلايل العديدة عن جوته كانت تتنوع تنوعا كبيرا بالنسبة للالتصاق الشديد بالنصوص وقوة التشخيص . والبحث المبكر عن « فاوست » (١٨٢٢) لا يفعل شيئا سوى أن يعيد رواية القصة والتشكل الدال على نقص الوحدة . وهو يصف الشخوص : ففاوست ليس سوى كارلايل صغير آخر « وله رأس شكاك وقلب مُخلِّص » . وشخصية الشيطان مفيستو فوليس أشبه « بفيلسوف فرنسى فى القرن الماضى » (٦) . وتصدير ترجمة كارلايل لرواية جوته « فلهلم ميستر » (١٨٢٤) هى دفاع بارع عن الرواية والتى لم يكن كارلايل نفسه سعيدا بها تماما على أسس أخلاقية والذى شعر باضطراره إلى تهذيبها (٧) . وهو يتشكى من نقص « الاهتمام بالخيال » ،

(٥) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ١٩٨

(٦) « المجموعة » ، ص ٧٨ ، ص ٨٨

(٧) انظر : « الرسائل الأولى » بإشراف س . إ . نورتون (لندن ، ١٨٨٦) ص ٢٨٣ – ٢٨٤ ، ص ٢٨٦ (« جوته هو أعظم عبقرى وأعظم حمار » ، ص ٢٠٧ – ٢٠٨ ، ص ص ٣١٢ وتصدير رواية « فلهلم ميستر » الجزء الأول ، ص ١٠ وانظر س . ت . كار : « ترجمات كارلايل من الألمانية » مجلة اللغة الحديثة» العدد ٤٢ (١٩٤٧) ص ٢٢٣ – ٢٣٣ ، و أو . ماركس « ترجمة كارلايل لرواية فلهلم ميستر » ، بلتيمور ، ١٩٢٥

كما يتشكى من « البطل المؤنث » ، لكنه يعتبر جوته « أعظم عبقرية فى عصرنا » مع هوميروس وشكسبير [8] . وفى المدخل الذى كتبه كارلايل لترجمة « السنوات المنقضية » والوارد فى المجلّد الثانى من « الأدب الخيالى الألمانى » (١٨٢٧) يكتشف اهتمامه ونغمته المحوريين : إن جوته هو « معلّم ومرجع ، إنه ليس مدمّرا ولكنه أحد البُناة » [9] . والمقال عن « هيلين » لجوته (١٨٢٨) يتطابق مع نص صعب : إنه مقال مميّز باعتباره تقديرا عاطفيا مبكرا لفصل من القسم الثانى من « فاوست » . وكارلايل يبدى إعجابا حتى « بالسحر العجيب والفاتن والحاد والغريب لهذه المحاكات لأسلوب جراثيا القديم » . ولقد فهم أن جوته إنما يتحرك فى منطقة الأوهام حيث أنه لا يمكن التمييز بوضوح بين الرمز والشىء المرموز [10] . والمقال المطول عن جوته (أيضا عام ١٨٢١) يقرر بأكبر حدة مفهوم كارلايل عن تغير جوته من اللإيمان إلى الإيمان ، من انتحار فرتر إلى المعبد . ويحدث أحيانا أن يصحح كارلايل وجهة النظر العاطفية الانفعالية السائدة فى « آلام فرتر » . وهو يفعل شيئا على الأقل لتشخيص « عقل جوته الرمزى ، وميله الدائم الذى لا يفشل أبدا فى تحويل الثور الذى يمكن أن يسكنه إلى (شكل) ، إلى (حياة) » [11] . وبحث « موت جوته » (١٨٣٢) لا يتجاوز خطبة تأبين ، لكن المقال المطول الأخير الذى أعقب هذا فى التو – رغم أنه بدأ ارتجاليا – إنما يدور حول سرْد قوى لكتاب «الشعر والحقيقة» ويصف تطور جوته فى ثلاث مراحل : مرحلة فرتر المبكرة وهى فترة اليأس وعدم الإيمان ، والمرحلة الوسطى الوثنية مع صدور رواية « فلهلم ميستر » باعتبارها مسعى إنسانيا مشرقا قلبيًا دافئا » ، والفترة الثالثة هى الفترة النهائية المنتصرة لعملين هما «الفرقة المتجولة» و « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » ، والتطور يتبدّى على نحو شبه كامل فى الاطار الأخلاقى ، وجرى تجاهل

(٨) فلهلم ميستر ، الجزء الأول ، ص ٦ ، ص ٨

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٨

(١٠) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٧٣ ، ص ١٩٥

(١١) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٤٤

المسائل الأدبية . غير أن الاقتباسات من الشعر القائم على الحكم والأمثال والأقوال الساخرة » تظهر أن كارلايل لا يستسيغ حكمة جوته وحدها بل يستسيغ أيضا الطابع الرمزى القائم فى لُب وجوده الخالص » [١٢] . ومما له دلالة أن كارلايل ترجم وفسر كتاب جوته «قصة خرافية» (١٨٣٢) ولم يرفيه فحسب مجازا له مفتاح وحيد ، بل فسّره على أنه ملىء بسحر الأوهام حيث يجرى الرمز لأشد الأشياء تباينا مع تآلف الشكل » وهذا يحتاج إلى عشرات المفاتيح [١٣] . وكارلايل أساسا – كما لاحظ جوته – « يستهدف اللب الروحي والأخلاقى » [١٤] للكتّاب الألمان ، غير أن المقالات عن جوته بينما هى معنية بمآثر الحكمة والشكل التاريخى للتولد الأوربى بعدما بدت لكارلايل أعماق القرن الثامن عشر تحتوى بالفعل على نقد أدبى طيب فى تأكيده الجديد على الرمزية المتعددة لجوته فى حقبته المتأخرة .

والكاتب الألمانى الثالث الذى بحثه كارلايل بإعجاب وتعاطف هوجان بول وهذا الذوق تجاه جان بول عادة ما يعامل على أنه انحراف ، ولكنه قد يبدو فى ضوء مختلف مع تناول إحياء جان بول فى ألمانيا منذ الثناء الذى كاله له الشاعر ستيفن جورج . وهو يدرك أن كثيرا من كتاب النثر الألمان البارزين فى القرن التاسع عشر – إ . ت . أ . هو فمان ، بورنه ، هاينى ، ستيفتر ، رابه ، جوتفريد كلى – يدينون بدين عميق لجان بول . وهناك تأثير لجان بول على أسلوب كارلايل النثرى (رغم أنه جاء فى فترة متأخرة وعلى نحو أقل أهمية من تأثير الإنجيل وسترن عليه) بجانب تأثير التقنية الروائية . وهذا التأثير أولا يمكن إنكاره وهو يؤكد وضوح النقد . والمقالات الثلاثة عن جان بول (مقدمة « الرواية الخيالية الألمانية » ، ١٨٢٦ ، ومقالان ، ١٨٢٧ ، ١٨٣٠) تشخّص فن جان بول ونظرته العامة بشكل كامل وعلى نحو عينى . إن أسلوب جان بول يجرى تحليله بالتفصيل : وضع الجمل بين قوسين ، ووضع الجُمل بين

(١٢) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٣٨

(١٣) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٤٩

(١٤) رسالة جوته إلى اكرمان فى ٢٥ يوليو ١٨٢٨ « الأعمال » ، طبعة هوين ، ص ٥٠٨

شرطتين ، والعبارات الجانبية ، الافتتان بالكلمات المحدثة ، الصور ، الاستعارات ، الإشارات ، التحولات التهكمية والمواربات والتوريات و « الزخرفة المعقدة المتوحشة » الشاملة [١٥] . إن تكنيك جان بول ومبادئه الصوريّة العامة يجرى فحصها على نحو تعاطفى : « على أنها حية ومانحة للحياة أكثر مما هى نسق جميل أو ملىء بالتقابل المتناغم » [١٦] . وتتحدد فكاهته مقارنة بالفكاهة عند سترن وسرفانتس فى إطار نظرة شيلر عن « التسامى المعكوس » والذى « جوهره الحب » [١٧] . ويجرى شرح منهج جان بول الشامل باستعارة مثيرة : « إن حركته بطيئة وثقيلة فى جوهرها ، فهو لا يتقدم بملكة واحدة ، بل يتقدم بالفعل كله ، يتقدم بالذهن ، يتقدم بالشجن ، يتقدم بالفطنة ، يتقدم بالفكاهة ، ويتقدم بالتخيل وهو يندفع قُدُماً أشبه بالجيش العَرَمْرَم المتعدد الفصائل والذى بلا رشاقة وبدون تنظيم والذى لا يَقاوَم » [١٨] . وكارلايل يفهم أيضا وجهة نظر جان بول ووشائجه التاريخية مع هردر وياكوبى أكثر من وشائجه مع كانت أو فيشة : « إن الفلسفة والشعر لا يكتفيان بالتصالح معا ، بل يندمجان معا فى ماهيّة أصفى ، فى الدين » ، وصيغة كارلايل عن انجاز جان بول يمكن أن تفيد أيضا كتلخيص لطموحه . ولا حاجة إلى القول إن كارلايل يعجب بجان بول كشخص بسبب نضاله البطولى مع الشعر ، وكأنموذج على « العظمة المسيحية » [١٩] .

وإن كل الكتّاب الألمان الآخرين إذا ما قُورنوا بجوته وشيلر وجان بول لا يثيرون إلاّ اهتماما واهنا لدى كارلايل . وإن تعاطفه مع الحركة الرومانسية الدقيقة كان تعاطفاً ضئيلا . وكارلايل يشك فى جدال السيدة دى ستال التى تذهب إلى أن الشبّان

(١٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٢ ، ١٩

(١٦) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الثانى ، ص ١٢١

(١٧) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٧ يبدو أن كارلايل قد وضع يده على مناقشة جان بول الخاصة الفكاهة فى علم الجمال « بإشراف فوستمان ، ص ١٧٢

(١٨) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الثانى ، ص ١٢٧ – ١٣٧

(١٩) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ١٠٠ ، ص ١٢٣

الثلاثة (الأخوين شلجل وتيك) فى بلدة بينًا الصغيرة قد يكونون أثروا فى إيجاد تغيّر كاسح فى الأدب . وهو لا يتبين وجود صراع بين الرومانسية الألمانية والكلاسيكيات الألمانية . لقد رأى كارلايل الإحياء الأدبى الألمانى على أنه وحدة واحدة : هو إلى حد كبير رد فعل ضد التنوير فى القرن الثامن عشر . ويعرف كارلايل أن الحركة الألمانية لها مثيلاتها فى انجلترا وفرنسا . ولقد طرح التحمس الجديد لشكسبير والاليزابيثيين وانهيار سمعة الكسندر بوب . وهو يعرف أنه حتى فى فرنسا فإن النقّاد شرعوا فى الشك فى الوحدات الثلاث وأن سلطة كورنى أخذت تتشاحب [٢٠] . ورغم أن كارلايل يشير إلى الأخوين شلجل كثيرا فإنه ليس لديه ما يقوله عنهما كشخصيتين مميزتين أو كعارضين لعقائد بعينها [٢١] . وعندما قام كارلايل بعرض تحليلى لكتاب «قراءات فلسفية» (١٨٣٠) لفريدريك شلجل فإن كل ما فعله هو أنه استخدمه كنقطة انطلاق لإقامة تقابل بين الفلسفة الألمانية والبريطانية : ولا يلقى شلجل ثناء إلا على نزعته الروحية وإنكاره المفترض لحقيقة المكان والزمان مهملا إهمالا كليا تقنياته الحقيقية والمختلفة تماما [٢٢] .

ولقد ترجم كارلايل بعض قصص الجنيات عند تيك وضمّها لمجموعته « الرواية الرومانسية الألمانية » (١٨٢٧) وهى لا تعدو أن تكون مغامرة بائع كتب . وشعر بأنه مطلوب منه أن يقول شيئا عن تيك فى مقدمته . ويعترف كارلايل نفسه اعترافا أصيلا بأن الفقرة الأولى من تشخيصه يمكن أن ينطبق بالمثل على أى شاعر حقيقى [٢٣] ،

(٢٠) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الأول ، ص ٢٦١

(٢١) بعض الإشارات إلى شلجل على سبيل المثال فى « شيلر » ، المجلد ٣٦ ، ص ١٦٩ أو « فلهلم ميستر » ، المجلد الأول ، ص ٧ فى « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٤ ، ص ٧٧ ، ص ١٤٤ ، ص ٣٥١ وفى « مقالات » المجلد الأول ، ص ٨٠ ينسب كارلايل خطأ فقرة من فريدريك إلى أوجست فلهلم .

(٢٢) بالفعل نجد أن « العقل » عند فريدريك شلجل هو الذى يسبب اضطرابا فى الأبدية والتوحدُ مع الشيطان . انظر : الأعمال (الطبعة الثانية ، ١٨٤٦) المجلد ١٥ ، ص ٨٨ – ٩٢

(٢٣) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الأول ، ص ٢٦٤

وبقية كلامه غامض وقاصر بالمثل . ولانجد إلا رسالة تحليلية دقيقة عن رواية تيك التاريخية يمكن أن تعد نقدا [٢٤] .

ونوفاليس من بين الرومانسيين الألمان هو الذى مارس أكبر انتباه على كارلايل . ومقاله (١٨٢٨) يحاول بأصالة أن يفهم وجهة نظر غريبة : إن كارلايل يعمل لصالح دفاع عام عن التصوف وهو بالأحرى يشخِّص الفلسفة التأملية الألمانية على أنها فلسفة النزعة الظاهرية ، أى الإيمان بعدم حقيقة المكان والزمان وقدرات العقل مقابل الفهم المتواضع . وهو يرى نوفاليس على أنه بطل هذه الأفكار دون أن يحاول التمييز بينه وبين معاصريه الألمان . ويقتبس كارلايل بعض الحِكَم عن الفناء الذاتى وعن الجسم باعتباره معبدا وعن طاحونة الكل التى تطحن ذاتيا فى مواجهة القرن الثامن عشر (وفى الغالب مع وجود تشويه بسيط للمعنى الأصلى) ويرحب بنوفاليس « على أنه ضد الإيمان بالمذهب الآلى – فهو أكمل الراثين للروح الحديثة [٢٥] . لكنه ناقد شديد لنوفاليس كشاعر وكإنسان . وهنريخ فون أوفتردنجن يظهر « درجة من الوهن لا الضعف بل الركود » . ويمكننا أن نقول إنه بين الارتباطات الثرّة والجميلة والمتنوعة التى يعرضها عقله من تلقاء نفسه تقريبا (يطرح) ما يشعر به على أنه التأمل السلبى لطابع (أسيوى) [٢٦] .

ومما يدعو للشفقة أن كارلايل قرأ كتاب « حياة » إ . ت . أ . هوفمان من تأليف هيتزيج فى مقدمته لترجمته لكتاب «الأوانى الذهبية» ولم يستخلص منه إلا موعظته عن المصير المرعب للبوهيمية الفنية التى لاحقت هوفمان المسكين . وينثر كارلايل حكم جوته

(٢٤) رسالة يوم ١٢ يوليو ١٨٤٣ فى كتاب فروده « الحياة فى لندن » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ ومن أجل المناقشة الكاملة عن علاقة كارلايل بتيك (التقيا فى ١٨٥٢) انظر : إ . زيد ل : « لودفيج تيك وإنجلترا » ، برينستون ، ١٩٣١ .

(٢٥) « مذكرتان » ، ص ١٤٠ انظر س . ف . هارولد : « كارلايل ونوفالس » ، مجلة « دراسات فى فقه اللغة » ، العدد ٢٧ (١٩٣٠) ص ٤٧ – ٦٣

(٢٦) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٣ ، ص ٥٢

عن الشاعر جونتر [٢٧] في أوائل القرن الثامن عشر عندما يخلص إلى أنه « في الواقع إنه لم يطور شيئا : وفوق كل شيء لم يطور نفسه » [٢٨] . ويتناول كارلايل بتناقض يدعو للدهشة زخارياس فرنر الشكاك بتعاطف : ففي مقال مستفيض (١٨٢٨) يتحدث بسماحة عن ارتداد فرنر إلى الكاثوليكية الرومانية لأن الظاهرة لها أهمية من الناحية السيكولوجية. وتمثيليات فرنر تلقى الثناء الحار بكرم شديد وخاصة إذا ما قارن الإنسان تناول فرنر مع التلطُّف الذي يسبغه عليه كارلايل مع الكاتب الدرامي الأفضل بكثير فرانز جريلبارتسر . وهو يتناوله مع كلنجمان وموللنر على أنه مجرّد « كاتب مسرحي » وليس كاتبا دراميا حقا مع وجود « نسيج شفاف من الرقة واللطافة » وكارلايل يعرف «أهنفرو» و «سافو» و «الملك أوتوكر» والأخيرة هي «تراجيديا لا ضرر منها ... دون تماسك شديد » [٢٩] .

وفي هذه المقالات عن الأدب الألماني فإن لدى كارلايل تصورا عاما للنقد والتاريخ الأدبي فكارلايل – قبل أي إنسان آخر في انجلترا – قد فهم وجهة النظر التاريخية والأداتية المنطقية الألمانية . وهذا الإنجاز لم يعترف به إلاّ الدارسون المحدثون على نحو سديد ، وهم قد أثنوا أحيانا على وجهات نظره التأريخية المبكرة باعتباره إرهاصاً « بعلم الاجتماع » والعلم التاريخي الحديث . وقد أخطئوا بالنسبة لأسلافه ووشانجه [٣٠] . ويشارك كارلايل في المناهج والبصائر الأساسية للنقد الرومانسي

(٢٧) جوهان كريستيان جونتر (١٦٩٥ – ١٧٢٣) شاعر ألماني بل كبير الشعراء الفنانين الألمان في ذلك الوقت وهو يعبّر عن تحسّرات شخصية بأسلوب كلاسيكي . (المترجم) .

(٢٨) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الثاني ، ص ١٩ وانظر « الأعمال » ، المجلد ٢٣ ، ص ٦٠ – ٦١

(٢٩) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣٦٦ وسوف يدهش أي قارئ لأوتوكار الحكم العنيف السابق على حكم هابسبورج أن تسمع كارلايل يقول إن جريلبارتسر « يبدو نمساويا » (« مقالات ، المجلد الأول ، ص ٣٦١) .

(٣٠) انظر الكتب التي ألفها هيل شاين والسيدة يونج ومقالي « كارلايل وفلسفة التاريخ » ووارد هذا في قائمة المراجع والمصادر .

والتاريخ الألمانيين . والنقد بالنسبة له يعني التوحُّد مع المؤلف ومع الحدس وحتى التكريس وليس عرض العلاقات القائمة على العلة والمعلول وليس بحثا عن القوانين العامة أو النظريات . وهو يستهجن بإصرار فن الشعر في القرن الثامن عشر وعلم الجمال والخطاطيات التوليدية ونظريات الترابط أو التداعي والتفسيرات الاجتماعية . « إن الإنسان ليس نتاج ظروفه بل بدرجة أكبر إن الظروف هي نتاج الإنسان »[٣١] . ومن ثم فإن الفقر وحتى نقص التربية تعدان بالأحرى دافعا أكثر منه عقبة للشاعر . وهدف الناقد هو « التحول إلى وجهة نظر المؤلف » : عليه أن يشق طريقه في « طريقة الشاعر في التفكير إلى أن يرى العالم بعيونه ويشعر بما يشعر به ويحكم عليه على نحو ما يحكم هو »[٣٢] . وفي فعل التذوق للعمل الفني « نحن جزئيا ولفترة نصبح المصوِّر الفنان نفسه والمغني نفسه » . والمشاركة الوجدانية مطلوبة وهذه المشاركة هي « قلب محب مفتوح هو بذاته كل المعرفة » بل حتى التكريس « إنه إستبصار مشع وهّاج في الواقعة » . « أن تعرف ، أن تصل إلى حقيقة أي شيء هو فعل صوفي خالص »[٣٣] . وهذه هي النتيجة المنتصرة التي توصَّل إليها كارلايل : إشارة إلى المشكلة وإن كان يصعب أن تكون حلا .

وإذا كانت المشاركة الوجدانية أي التوحد منهجا نقديا فإننا نطلب نقدا للمقاصد ، فحصا « لهدف الشاعر ، الهدف الحق والحقيقي » ، وطلبا لنقد الجماليات « حيث إنه لا يوجد مخلوق يستطيع أن يتحدث عن الأخطاء إلى أن يرى الجمال الأخير الخالص وأقصى جمال »[٣٤] . وكارلايل في هذه الفترة المبكرة « يدعو إلى التسامح الكلي ، نظرة إلى الأدب تتيح مكانا لكل المغنين الحقيقيين من كل عصر وفي كل مناخ » . ولقد

(٣١) انظر « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ٧٦ ، والمجلد الأول ، ص ٣٥٣

(٣٢) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣٩ ، والمجلد الثاني ، ص ٥٠

(٣٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٤٦ ، المجلد الثالث ، ص ٥٧ ، فروده « الحياة في لندن » ، المجلد الأول ، ص ٢٣١ ، « الأبطال وعبادة الأبطال » ، ص ٥٧

(٣٤) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٢

آمل في وجود « تفاعل أدبي حر مع الأمم الأخرى » ، تفاعل مع دعوة جوته « لأدب عالمي بدلا من آداب قومية معزولة يطرد بعضها بعضا بالتبادل » [٣٥] . وبطبيعة الحال فإنّ الأدب العالمي المثالي عند كارلايل لا يقتضي إلغاء للآداب القومية ، بل يتطلع بالأحرى إلى سمفونية متناغمة للأمم . وإن الطريق إلى الانسانية يتأتى من خلال القومية وهذا يصدق أيضا على الأدب . وفي « الرواية الرومانسية الألمانية » (١٨٢٧) أعلن كارلايل مبدأه في تناول الأدب الألماني : « لقد اعتبرت النزعة الألمانية لفترة طويلة صفة وليست خطأ » ، لقد « اعتبرتها مثل كل أمة يكون لها شكلها الخاص الطابع والحياة » [٣٦] . وفي مقاله عن بيرنز (١٨٢٨) أثنى على الأدب الاسكتلندي الجديد لبيرنز وسكوت حيث أنه لا يعود ينمو « في الماء بل في التربة ، ومع وجود المزايا الحيوية الحقة للتربة والمناخ » مقابل كتّاب من أمثال هيوم أو كمْز « الذين لديهم شيء اسكتلندي حقيقي ، ليس لديهم شيء أصيل » [٣٧] . وفي المقال نفسه الذي دعا إلى مثال الأدب العالمي ونّج وليم تيلور من النورويج لأنه « ليس لديه نظرية عن ألمانيا وتَقَدُّمِهَا الثقافي » وعدم تقديم « تصوير العقل القومي » ، وهناك صاغ المثال الجديد للتاريخ الأدبي على نحو مؤثر للغاية :

« إن تاريخ شعر أمة من الأمم يشكّل ماهية تاريخها الديني والعلمي والاقتصادي والسياسي . ومع كل هذه الأمور فإن المؤرخ الكامل لشعر قومي سيصبح أمرا مألوفا، والسمات القومية وأجمل ملامحها ومن خلال مراحلها المتعاقبة من النمو ستتضح له ، إنه سوف يتبين الاتجاه الروحي العظيم لكل حقبة ، وما هو أقصى هدف وتحمس للبشرية في كل منها ، وكيف أن كل حقبة تتولد طبيعيا من الحقبة الأخرى . وهو عليه أن يسجِّل الهدف الأقصى للأمة في اتجاهاتها وتطوراتها المتعاقبة ، ولهذا وبهذا

(٣٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٥٤ ، المجلد الثاني ، ص ٣٣٧ ، ص ٣٦٩

(٣٦) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الأول ، ص ٤

(٣٧) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٩٠ ، ص ٢٨٨

يتولد شعر الأمة ، هذا (هو) شعر الأمة » [٣٨] وبالمثل في التصدير الذي لم يكن قد نشر آنذاك لكتابه « تاريخ الأدب الألماني » يسمى كارلايل الأدب « أصدق تعبير للروح القومية وحالة الوجود » . وعلى المؤرخ أن يزداد قربا من « الحياة الجوهرية للأمة » وعليه «أن يفك شفرة الشكل الروحي للأمة ويصوره في كل فترة متعاقبة» ومن ثم فإنه ينفذ بوضوح « في البناء الداخلي الخفي لتلك الأمة » [٣٩] .

هنا نجد أنّ كل الكلمات الأساسية للنزعة التاريخية الألمانية تتجمع : الفردية ، القومية ، التطور ، روح الأمة والعصر والشكل الداخلي والبناء والاستمرارية . ولا يوجد شيء اجتماعي أو ذو طابع متعلق بعالِم الاجتماع سان سيمون أو ذو طابع هيجلي في هذه المفاهيم في ذلك الوقت : فكلها يمكن أن توجد عند الأخوين شلجل ونوفاليس وجان بول وعلى نحو من الوشائج الأكثر طبيعية عند هردر وجوته . وكارلايل على وعي تام بمصادره : فهو في تتبع بدايات « الحقبة الجديدة في الدراسات الكلاسيكية » إلى كريستيان جوتلوب هايني يشير كارلايل إلى « محاضرات » الأخوين شلجل على أنها ذروتها [٤٠] . وفي « حالة الأدب الألماني » (١٨٢٧) « يشخص صفات القاموس الشعري وتماسك الاستعارات وملاءمة المشاعر والحقيقة المنطقية العامة في العمل الفني » ولا يشير إلى علم النفس والرغبة في اكتشاف وتحديد « الطبيعة الخاصة للشاعر من شعره » ، لكنه « يهتم حقا وبحد أقصى بماهية الشعر نفسه وحياته الخاصة » . وكارلايل وهو يطرح دراسات شكسبير كمثال يجعل الألمان يتساءلون : « أين تكمن تلك الحياة ، كيف تحصل (التمثيليات) على ذلك الشكل وتلك الفردية ؟ .. هل هذه دراسات خاصة ؟ (شكسبير) وهي ليست محتملة فحسب ، بل هي أيضا حقيقية : أليست أكثر صدقا من الواقع نفسه ، نظرا لأن ماهية الواقع غير المختلط مجسّدة فيها تحت رموز أكثر تعبيرية ؟ ما هي هذه الوحدة الخاصة بها ، وهل يمكن

(٣٨) « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ٣٤١ – ٣٤٢

(٣٩) « تاريخ الأدب الألماني » ، ص ٦ – ٩

(٤٠) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣٥١

لتقنيتنا الأعمق أن نبنيها حتى تصبح مرئية وتوجد بالضرورة ؟ ... ماهى القصيدة وما هو كيفها ولماذا هى قصيدة وليست فصاحة مقفاة ، ولماذا هى إبداع وليست عواطف مشكلة [٤١] ؟

ويعرف كارلايل أن هناك فروقا بين النظريات الجمالية لكانت وهردر وشيلر وجوته وريشتر وأن نظرية تيك وبصفة خاصة نظرية الأخوين شلجل قد بذلت جهدها فى التوفيق بين هذه الآراء المختلفة [٤٢] . لكنه هو نفسه ليس مهتما بهذه الفروق بمثل ما أنه لم يرسم فروقا واضحة بين الفلاسفة الألمان الذين قرأهم واستفاد منهم – كانت وفيشته وشلنج وياكوبى . وكارلايل فى نقده المبكر تبنّى بحرية المفاهيم الألمانية عن المعنى وعن إبداع الشعر . إن الشعر أساسا هو نوع من المعرفة ، بصيرة فى الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، بصيرة فى سر الكون . « الشعر ليس إلا المعرفة الأرقى » ، إنه « شكل آخر للحكمة » . إن الشاعر الحق هو العرّاف الرائى « الذى عيونه موهوبة فتتبيّن السرَّ شبه الإلهى لكون الله وفكّ شفرة بعض الخطوط الجديدة لكتابته السماوية ... لأنه (ينظر) فى أعظم الأسرار (السر المفتوح) » [٤٣] . هكذا يقول كارلايل وهو يتحدث عن جوته ويستخدم عبارة جوته المفضلة . وبالمثل يقول عن شكسبير : « إنه لا ينظر (إلى) شىء ، بل ينظر (فيه) ، ومن ثمّ يستوعبه تكوينيا ، ويستطيع أن يتناوله إربا ويجمعه ثانية ، إن الشىء يذوب وينحلُّ إلى ضوء تحت عينه ، و (يخلق) من جديد نفسه أمامه ... والعالم بالنسبة لجوته كما هو بالنسبة لشكسبير ينوح شفافا ، كله (منصهر) كما يمكننا القول ، والطبيعى فى الواقع هو الفائق للطبيعة .. وما مسرحيات « هاملت » و « العاصفة » و « فاوست » وميتون » [٤٤] إلا لمحات تقودنا إلى هذا العالم الشفاف العجيب المستدير ، هى انكشافات لسرّ كل الأسرار ، حياة الانسان كما هى

(٤١) « مقالات » ، الجزء الأول ، ص ٥١ – ٥٢

(٤٢) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٥٣

(٤٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٧٨ ، المجلد الأول ، ص ٢١٤ ، المجلد الثانى ، ص ٣٧٧

(٤٤) هناك جزء من رواية « فلهلم ميستر » لجوته تحول إلى مسرحية تحمل اسم إحدى بطلات الرواية وهى مينون وهى طفلة أشبه بالجنية وهى فى حبها البائس تحن إلى وطنها الإيطالى وتموت (المترجم) .

بالفعل » [٤٥] . وهكذا فإن الشعر هو « ماهية كل العلوم » نظرا لأنه يهدف « إلى تجسيد العقل المستديم للإنسان فى أشكال مرئية لحواسه » [٤٦] والشاعر هو بالضرورة كلي ، إنه « موسوعة حقيقية حية » حيث أن « العالم الكلّي يكمن مُتخَيّلا ككل داخله » [٤٧] . وسوف يكون – على نحو حتمى – شاعرا موضوعيا ، متحررا تماما من العادات الذاتية . « فيليت وكلاشن ، مفيستوفيليس وميثون » بسواء غير مكترثين أو كانوا متشابهين أعزّاء لجوته . وشكسبير الإنسان ملغز : إنه « صوت قادم لنا من أرض النعم » . وهوميروس هو « (الشاهد) ، ونحن نسمعه ونعتقده ، ولكننا لا نراه » على حين أن بايرون – بالمقابل – « لا يرسم شيئا آخر عداه ، وهو موضوع نفسه على نحو ما يمكن أن يكون » [٤٨] . والشعر ليس له إلا أطروحة واحدة : السر المركزى الذى يسميه كارلايل غالبا – بعبارة شائعة عند شلنج – «اللامتناهى فى المتناهى» . « على الشاعر أن يخبرنا بالمتناهى مع لامتناه مؤكد للدلالة » [٤٩] .

وفى هذه المرحلة المبكرة كان كارلايل قادرا على أن يصف الوسائل والمناهج الخاصة بالفن فى أطر عامة . والعمل الفنى كل ، وحدة ، وهو يحقق هذه الوحدة بالتوحيد بين الشكل والمحتوى ، بنسق من الرموز . والكلية يمكن أن تكون كلية الشاعر ، الذى يجب أن يمتلك تناغما للملكات ، يجب أن يكون إنسانا كليا وليس عقلاً فحسب ، أو أنها الكلية المتحققة فى العمل نفسه : « كلٌّ حقيقى يدعم ذاته والذى هو القيمة الكبرى فى قصيدة » [٥٠] . ويقارن كارلايل هذا بشجرة بلوط عمرها ألف سنة ، « ما

(٤٥) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٣٧

(٤٦) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٥

(٤٧) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٧ – ٢٢٨

(٤٨) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٤٥

(٤٩) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٨ انظر : « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٧ وحيث يشتكى كارلايل من أن فرانز هورن يتحدث غالبا كثيرا عن « عرض اللامتناهى فى المتناهى » .

(٥٠) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٧ – ٢٧٨ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢٨٤

من ورقة ، ما من غصن زائد »[٥١] في المماثلة البيولوجية التي عمل فيها يجد عديد من الألمان . إنها وحدة الشكل والمحتوى ، « لأن الجسم والنفس ، الكلمة والفكرة ، يعملان معا على نحو غريب » و « اللغة هي الصورة المعُبرة عن الفكر ، أو بالأحرى إنها تجسيد والتي يكون الفكر فيها هو نفسها »[٥٢] إن الكلمة ليست مجرد علاقة متسقة . إنها لا تزال « صيغة سحرية بها يحكم الإنسان العالم » . وهي تستخدم لكي تكون « اسما حقيقيا ذا معنى »[٥٣] ويسعى كارلايل حتى يرد للكلمة كرامتها المقدسة القديمة ، وهو لا يستطيع أن يفهم انتقادات أولئك الذين طلبوا منه أن يتخلى عن أسلوبه الخاص « هؤلاء الناس الفقراء يبدو أنهم يعتقدون أن الأسلوب من الأساليب يمكن أن نخلعه أو أن نرتديه ، لا على أنه أشبه (بجلْد) بل على أنه معطف »[٥٤] . فإذا لم تكن الكلمات مجرد علامات تعسفية إذن فإنها رموز . إن الرمز - ليس الرمز الفني أو الرمز اللغوي فحسب بالطبع - هو مفهوم محوري عند (سارتور) . في الرمز يوجد « إخفاء ولكنْ كشف أيضا ... تجسيد ... ومع هذا كشف للامتناهي ، واللامتناهي يتم لكي يندمج مع المتناهي ، لكي يكون مرئيا ، ولكي يكون متاحا هناك كما هو الحادث بالفعل » . إن الكون يبدو كما لو كان رمزا متسعا واحدا لله . و « الشاعر ، وهو أشبه ببرومثيوس ، يشكل رموزا جديدة »[٥٥] . « إن التاريخ كله والشعر كله ليس إلا فك شفرة انجيل تاريخ العالم من المخطوطة الصوفية المكتوبة في السماء »[٥٦] . ويميز كارلايل الرمز عن المجاز : ليست «الكوميديا الألهية» لدانتي مجازا - فالإنسان لا يؤمن بالمجاز بل يؤمن بالرمز ،

(٥١) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٣

(٥٢) « الأبطال وعبادة الأبطال » ، ص ٩٠ ، « ميستر » ، الجزء الأول ، ص ٢٦

(٥٣) « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ٣٧٧ ، المجلد الثالث ، ص ٥١

(٥٤) رسالة إلى ج . سترلنج ، ٩ يونيو ١٨٣٧ في « رسائل إلى ملْ » ، ص ٢٠٣

(٥٥) سارتور ، ص ١٧٥ ، ص ١٧٩

(٥٦) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٠ - ٢٥١

« عرض رمزى عن اعتقاده بهذا الكون » [٥٧] ويتجمع عديد من مصطلحات النقد الرومانسى الألمانى : الكلية أو الوحدة التى هى أشبه بشجرة ، الرمز لا المجاز . ويضيف كارلايل أيضا « الموسيقى » التى هى عنده مصطلح قائم على الاستعارة بشكل كبير ، هى بديل للتناغم أو النغم أو الغناء : شئ أشبه بكلمة الموسيقى اليونانية عندما نتحدث عن الشعر على أنه « تفكير موسيقى » ، على أنه « نغم يفضى بنا إلى حافة اللامتناهى » أو يسمى التناغم « ماهية الفن والعلم » . وبتحريف سهل للمعنى فإن الموسيقى يمكن أن تصبح مجرد وزن أو أغنية . إن دانتى أغنية ، وهوميروس موسيقى على نحو ما عليه بيرنز [٥٨] .

وهذه النظرة المتناسقة من النقد والشعر تتضارب من البداية الخالصة – على أى حال – مع الموضوعات المتكررة الدالة فى فكر كارلايل والتى كانت أكثر تجذُّراً على نحو عميق فى شخصيته والتى انتصرت : إن الموضوعات المتكررة الدالة الدينية والأخلاقية تتناقض ، تُكدَّس طبقات فوق طبقات ، وتُقَوِّضُ تماما نسق الفكر الذى رسمنا خطوطه العريضة . لقد ظل كارلايل أساسا من المتطهرين الذين لم يكونوا قادرين تماما على تقبُّل النزعة الواحدية المثالية للفلاسفة الألمان أو النزعة التاريخية فى معظم النقد الألمانى . لقد تمثل وجهة نظرهم لفترة محدودة من ١٨٢٧ إلى ١٨٣٢ وكان هذا أساسا لأنه وجد فيهم حلفاء لكفاحه من أجل التغلُّب على النزعة الشكية فى شبابه ليجد دينا جديدا متحررا من الروابط المتزمتة . غير أن دين كارلايل الجديد – والذى لا يمكن أن يُوصَف بأنه مسيحية لأنه لم يتقبل دور المسيح أو الكنيسة – لم يكن واحدية ألمانية كما لم يكن نزعة تاريخية . لقد كان بالأحرى ثنائية يظهر فيها التاريخ على أنه ساحة معركة بين الله والشيطان ، ساحة معركة بين الواقعة والرياء ، ساحة معركة بين الحقيقة والوهم ، وفى هذه الساحة المعركة لم يكن للأدب سوى وظيفة واحدة :

(٥٧) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ٩٧

(٥٨) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ٨٣ ، « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ١٠ ، « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ٥٠٩ « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ٢٢

تأكيد هذه العقيدة وترويج هذه الرسالة : لقد كان كارلايل أو أصبح على نحو متزايد نوعا ، فردا فريدا من « الوجوديين » الذين آمنوا بأنّه لا توجد إلا حقيقة واحدة : هى التجربة المعاشة التى يسميها « الواقعة » ، وأنه لا توجد إلا مهمة واحدة للفن هى تصوير هذه الواقعة . والتاريخ يصبح الشعر وحده ، والسيرة هى التاريخ الوحيد .

إن ماهية المثالية أو الإيمان بالحقيقة وراء الظواهر وإمكانية قراءة الحقيقة وتفسيرها فى رموز الفن قد جرى التخلى عنها . ولقد كفّ كارلايل عن فهم طبيعة الفن . « إن الخيال يشارك – أكثر مما نشك فيه – فى طبيعة ما هو قائم » [٥٩] . والحقيقة الوحيدة التى يعبدها كارلايل بروعة غريبة بل تكاد تكون بشعوذة هى الحادثة ، هى الواقعة الغُفْل . « كم هى مؤثرة أصغر واقعة تاريخية مقابل أعظم حادثة خيالية ! » إن كون الشىء يحدث بالفعل ، وأنه ليس حلما بل حقيقة ، هو الشىء الدائم فى تَعَجُّب كارلايل . لقد مكث تشارلز الأول بالفعل الليل فى مخزن التبن مع فلاح ، وهذا الفلاح فى عام ١٦٥١ كان قد وُلد ، كان ابنا ، وكان أباً ، كان يكدح بعدة طرق ، ومات . ولقد قال جونسون بالفعل لإحدى العابرات : « كلا ، كلا ، يا فتاتى ، لا تفعلى هذا » . وقد تعجّب كارلايل : « ولكن انظروا إن هذا حقيقى ، وأن هذا يحدث فى الفعل عينه ! » . وقد اندهش من الأمور الشائعة التى هى عنده بداية الحكمة [٦٠] . لقد كان الملك لاكلاند هناك حقا عند سانت ادموندسبرى وترك ثلاثة عشر جنيها إسترلينيا إنْ لم يكن شيئا أزيد ، وعاش بالفعل وتطلع بنظرة أو بأخرى ، وكان هناك عالم كلى حىّ ويتطلع مثله . ونحن نقول : هناك يوجد التفردّ الكبير ، الواحد الذى لا يقاس ، وهو يميز إلى درجة لا متناهية حقا أفقر واقعة تاريخية عن كل الخيال مهما يكن » [٦١] . وعبادة الواقعة ، عبادة الأحداث فى الماضى ، تفسر تحوّل كارلايل إلى التاريخ بعيدا عن الأدب (الكاذب) . وعندما أعاره الفيلسوف ملْ مذكرات فرنسية عن الثورة علّق مُمَجِّدًا

(٥٩) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٤٩

(٦٠) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٥٤ – ٥٦

(٦١) « الماضى والحاضر » ، ص ٤٦

.. « هذا هو ما أسميه أسمى نوع من الكتابة ، أسمى بكثير عن أى نوع من الخيال حتى من نوع خيال شكسبير . ومن جهتى فإننى أعلن إننى الآن لا أتذوق قصيدة غير القصيدة المعتمة ذات الظلال ومع هذا فهى (الممكنة) الوحيدة والتى تحلق بالنسبة لى فى كل حقيقة مرئية » [٦٢] . والماضى فى عينى كارلايل يفترض هالة من القداسة تجعله – على الأقل نظريا – يشك فى انشغالاته السابقة الأخلاقية . مهما يكن ما قد وُجد فإنّ له قيمته : فإنه بدون بعض الحقيقة والقيمة الكامنتين فى الشىء فإنه لا يمكن أن يُحلِّق ويكون عضوا وشيئاً حيا ومنهجا للفعل بالنسبة للناس الذين يعقلون وكانوا أحياء » ، وهذا التسامح يصبح حتى استبدادا تاما : « إن الماضى كله مقدس بالنسبة لنا ، والموتى كلهم مقدسون حتى لو كانوا وضيعين وأشرارا أثناء حياتهم » [٦٣] .

وكارلايل مع تقدم السن يزداد ويزداد فى إدانته لكل خيال وفن . وهو لايقتصر على الانتقاص من الروايات ، كما فعل من قبل عندما هاجم (الروايات حسب الموضة) عند بولور أو قصص الإثارة عند جورج صاند [٦٤] أو الإفراط فى الانفعالية عند ديكنز [٦٥] ، بل انتهى إلى رفض حتى جوته وكل إغراء فى الفن . «الخيال حتى فى الفنون الجميلة ليس مسموحا به على الإطلاق» [٦٦] . وهناك تقارير

(٦٢) « رسائل إلى مل » ، ١٣ يونيو ١٨٣٣ ، ص ٥٧

(٦٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٠٠ ، ص ٥٦

(٦٤) « سارتور » ، ص ٢٢١ – ٢٢٢ ، الكتيبات المتأخرة ، ص ٨١ – ٨٢ وهناك مخطوطة لمقال لم يُنجز يهاجم جورج صاند هو فى حوزة الأستاذ فريدريك و . هيلز بجامعة ييل .

(٦٥) سير تشارلز ج . دوفى : « أحاديث مع كارلايل » (نيويورك ، ١٨٩٢) ص ٧٥ – ٧٦ واعتراض كارلايل على ديكنز هو أساسا اعتراض أيديولوجى : « إن نظريته فى الحياة كانت خاطئة تماما . لقد اعتقد أن على الناس أن يتهذبوا ، والعالم يصبح ناعما ويتقلم معهم وكل أنواع الرفاق يكون لديهم ديك يقدمونه فى عشاء عيد ميلاد المسيح » . وكارلايل يفضل ثاكرى نظراً لأن « لديه مزيدا من الواقع ويمكن أن ينقسم إلى دستة من عينة ديكنز » .

(٦٦) « السنوات المتأخرة » ، ص ٣٢٢

عديدة تفيدنا في أن كارلايل في سنه المتقدمة قد كره النظم وأنه نصح الشعراء بأن يكتبوا نثرا ، وأنه لا يجد فائدة في النقد أو الفلسفة من أى نوع [٦٧] .

ولكن العنف الذى يرفض به كارلايل – فى مرحلته المتأخرة – الخيال وعلم الجمال لا يجب أن يطمس حقيقةأنه لا يزال مهتما بالأدب وكان قادرا على أن يوفّق بين هذا التمجيد للوقائع ووظيفة ما الكلمة المكتوبة والانحراف عن مفهوم للشعر على أنه كشف للحقيقة وراء المظاهر إلى « نفس طليقة للواقعة » لايبدو أمرا مفرطا فى التطرف . فلم يكن هذا سوى خطوة أبعد للقول إن الشعر نفسه هو بكل بساطة واقعة ، وأن التاريخ هو الشعر الحقيقى [٦٨] . والاستثناءات لا تظهر إلا فى عقل كارلايل فقط . و «إلياذة» هوميروس « ليست من أمور الخيال » حيث اعتقد هوميروس أن قصصه هى حقيقة حقا. ودانتى ينطق بالحقيقة لا الخيال، وتمثيليات شكسبير هى نوع من الملحمة ، نوع من التاريخ ، نوع من الواقعة [٦٩] . ومصدر هذه الفكرة هو رأى أوجست فلهلم شلجل من أن تمثيليات شكسبير التاريخية هى ملحمة عن انجلترا ، لكن كارلايل

(٦٧) نصيحة لكل من براوننج الزوج والزوجة ولتينسون وامرسون ، الخ (مراسلات ، المجلد الثانى ، ص ١٥٢) والنظرية التى ندد بها فى «محاضرات عن تاريخ الأدب » يقول لا توجد نظرية سوى نظرية الكواكب . «كل نظرية تصبح عندى على نحو متزايد غير سديدة ، غير حقيقية ، غير مقنعة ، تكاد تكون نوعا من الرياء بالنسبة لى » . (رسالة إلى امرسون فى ٢٦ سبتمبر ١٨٤٠ ، فى « مراسلات ، المجلد الاول ، ص ٣٣٠) انظر : رسالة يوم ٢٨ أغسطس ١٨٤١ «لقد انقضت عدة سنوات منذ أن امتنعت عن قراءة ميتافيزيقا ألمانية أو غيرها وابتدأت أتيقن أننى بسعادة قد كففت عن هذه المسألة بالكلية .. الميتافيزيقا ليست سوى مرض . إننا لن نعرف مطلقا (مَنْ نحن) » (عند اسبيناس : « تذكريات أدبية » ، ص ٥٨ – ٦٠) انظر : «إننى أقول إن دراسة الميتافيزيقا ليس لها إلا نتيجة واحدة .. هى أن تخلصنى أخيرا تماما من الميتافيزيقا» . (محاضرات عن تاريخ الأدب ، ص ٢١٤) وكان كارلايل قد هاجم من قبل علم الجمال . انظر : «مذكرتان » ، ص ٤١ وهو يتشكى مما كتبه شيلر وجوته عن طبيعة الفنون الجميلة « هل يعرف شكسبير شيئا عن علم الجمال ؟ هل عرف هوميروس ؟ » وانظر رسالة إلى امرسون يوم ٢ مارس ١٨٤٧ ، « مراسلات » ، المجلد الثانى ، ص ١٥٣

(٦٨) « مقالات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥ ، المجلد الثالث ، ص ٧٩

(٦٩) « مقالات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥ ، « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ٢١ – ٢٢ ، «مقالات» ، المجلد الخامس ، ص ٢٦ ، « السنوات المتأخرة » ، ص ٣٢٢ – ٣٢٦

يتوسع في معناها على نحو قائم على الاستعارة وهو يدرج تمثيليات هي من الناحية التقنية غير واقعية وليست تواريخ بأي معنى من معاني التصنيف التقليدي . إن «الواقعة» أصبحت كلمة مقدسة وهي من الناحية التطبيقية قد تكون فن دانتي أو شكسبير أو هوميروس - أي شيء يبدو لكارلايل عظيما وحقيقيا . فإذا كان الشعر تاريخا أو ملحمة ، إذن فإن الشعر « في الأعماق » هو قصيدة بطولية ، سيرة ، حياة إنسان [٧٠] . والعمل الفني كصنعة فنية يختفي، حتى تميزات الشاعر كشاعر تختفي . ومن قبل كان قد وحّد بين الشاعر والمفكر ، ولكن في الفترة المتأخرة أصبح الشاعر في نظره مستغرقا في البطل ، في الرجل العظيم ، في أي رجل عظيم ، وأخيرا لا يبدو الشاعر على أنه متميز عن أي إنسان ، لا يبدو ممتازا على الاطلاق . « أينما أتوجه أو أتوقف فإنني أجد تراب الشعراء الضبابي (تراب الصناع ، المخترعين ، النفوس المناضلة العظيمة ، الذين لا يساومون في حق التأليف متشاجرين ، وكل ما هنالك أنهم يتوجهون نحو السماء والله ، ويبتعدون « عن » الجحيم والشيطان) ، وأنا أقول لنفسي : « هناك ملايين وملايين من الشعراء ومئات منهم كانوا شكسبير وربما آلاف أو بنسبة أعلى منذ أن خَصَفَ آدم على جسمه من ورق الجنة » [٧١] . إن الشاعر هو بكل بساطة إنسان طيب ، بل هو حتى رجل طيب غير مميّز ، لأن كل شيء عظيم لا شعوري وصامت أخيرا .

وكارلايل - أكثر من أي ناقد مشهور شهرة كبيرة - يؤمن باللاشعور في الطبيعة وفي الإلهام . « إن الجزء الملفوظ من حياة الإنسان يُعير للجانب اللاشعوري غير الملفوظ نسبة مجهولة صغيرة » . ونحن لا نجد إلا « لحاءً نحيلا من الشعور يغطي الهيمنة الخرافية العميقة للاشعور » . « ومن تلك المنطقة الغامضة ، ومنها وحدها ، كل الأعاجيب ، كل فن الشعر ، كل الأديان والأنظمة الاجتماعية تنطلق » [٧٢] . ولا يقتصر

(٧٠) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٦

(٧١) رسالة إلى سترلنج في ٢١ نوفمبر ١٨٤٢ ، « رسائل إلى مل » ، ص ٢٦٣ - ٢٦٤

(٧٢) «مقالات» ، المجلد الرابع ، ص ١٩ . انظر أيضا « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٠ ص ٢٢٤ ، ص ٤٠

تطبيق هذا على الأفراد ، بل هو عنيد أيضا إلى العصور . إن عصرا ذا وعي ذاتي زمن متدن غير مبدع . والأدب يظهر طالما أنه واع على أنه نوع من المرض . وعصور الإيمان وعصور غير الإيمان هي بالنسبة لكارلايل سواء في الاختلاف – ما بين العصور الابداعية والعصور النقدية أو العقيمة ، وهذا ينطبق أيضاً على الأفراد : ففرجيل أدنى من هوميروس بسبب « وعيه المميت » [٧٣] ، وقد نجح بوزول لأن لديه «ألمعية لا شعورية» [٧٤] . واللاشعور عند كارلايل هو علامة الإبداع . إن الليل أكثر نُبْلاً من النهار ، والكلام من فِضَّة على حين أن الصمت من ذهب . « ربما كان أعظم شعرائنا هم الشعراء الصامتين من أمثال ملتون » [٧٥] . وانحراف جون مورلي عن « تمجيد كارلايل للصمت في ثلاثين مجلدا » يفتقد هذا المعنى للإبداع اللاشعوري . لكنه يوحي بهزيمة ذاتية لمثل هذه اللاعقلانية المتطرفة . وهي تنتهي بصفعة كاملة في وجه إبداعات الإنسان الموضوعية والتي هي بعد كل شيء الحياة المجسدة للعقل .

والرفض الكامل للفن والخيال والنظرية قد نما من التأكيد الأصيل عند كارلايل على النزعة الفعّالة والاهتمام بالشخصية . ومع كارلايل فإن الاهتمام بالنقد منذ البدايات الأولى انْسرب بشكل ما إلى السيرة . ويقول كارلايل وهو بصدد التحدث عن بيرنز : « الأكثر أهمية عن أعماله المكتوبة هو أعماله المؤداة » . « في الفن لا يحسن بالمرة أن ننسى الفنان » نظراً لأنه « ما من قصيدة تساوي شاعرها » [٧٦] . وفي الوقت نفسه كان هناك انسراب مماثل يحدث في فرنسا مع سانت – بوف . لقد كان النقد صوريا أو تأثُّريا أو فلسفيا ، وكان مهتما أساسا ودائما بالعمل نفسه . ومع

(٧٣) « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ٥٢

(٧٤) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٥

(٧٥) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٤٠

(٧٦) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٩٠ – ٢٩١ ، « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٤٥ ، « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ١٠٠

كارلايل أصبح شخصيا تماما . ورغم أن كارلايل مهتم في الغالب بسيرة الذين يفضلهم من الألمان فقد كان مهتما اهتماما شديدا بكتاباتهم وتعاليمهم . وكان الأمر مختلفا مع الكُتّاب الإنجليز في عصره . لقد عرف معظم هؤلاء الكتّاب معرفة شخصية: لقد أبرزوا أنفسهم بقسماتهم وسلوكهم وأصبحوا ضحايا تصوير كارلايل الساخر . فكولردج هو المُهَمْهِم وهو يتشدق في الكلام ويتنشق ويدغم الكلمات ويُجَمْجِمُها . «عنده تَغَنٍّ حافل بالعويل الخاص بالرتابة اللاهوتية الطبيعية الميتافيزيقية» وله « نفس عاجزة مفرطة في الغزْل المتناسج مع خيوط العناكب الانجليزية ، إنه إنسان ضعيف متخبط عاجز »[٧٧] . ووردزورث هو « رجل له رأس ضخمة وفكّان كبيران أشبه بفكي التمساح وهو غارق في عفن مصمم من أجل العمل الاستثنائي العجيب » لكنه بالأحرى «غبي، صعب المزاج ، غير منتج ، وهو نوع من البشر يكاد يكون قلقا دائما» . و « فرانكر لا ينطلق إلا بالثرثرات ، بل وحتى الأمور المبتذله على نحو لم أسمعه إطلاقا من أي إنسان آخر » . وستيل هو « إنسان طبيعي » « مع بساطة ووقار أخْرقين بالنسبة له »[٧٨] . ولامب « هو أكثر البشر عقما ، وله ساقان سقيمان ... وهو بالأحرى من النمط اليهودي ، هو يتحدث بفأفأة ، وهو في المشي يترنح ويتطوح ، وهو رمز الحماقة ، جسماً وروحا (وهو شيء من نوع « الجنون » الحقيقي على نحو ما فهمت) ومع هذا لديه شفقة مفرطة ، أصيلة ، عطوفة ، ويمكن أن يطبّقها بروح رياضية » . و « هو عادة سيىء الطبع (إلى حد ما) وهو مغلف بأمور مُصطنَعة باردة يوهم كثيراً بأن لدية فطنة »[٧٩] . ولاندور « هو إنسان طويل عريض فظ له شعر رمادى

(٧٧) سترلين ، ص ٥٥ ، ص ٥٧ ، جورنال ، ٢٦ مايو ١٨٣٥ ، في مزود « الحياة في لندن » ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .

(٧٨) نفي « محادثات » ، ص ٥٨ انظر : « ذكريات » ، ص ٢٥١ ، « ذكريات » ، ص ٢٥٧ ، رسالة إلى أمرسون يوم ١٣ مايو ١٨٩٣٥ « مراسلات » ، المجلد الأول ، ص ٧٢ ، « ذكريات » ، ص ٢٥٩ انظر : «رسائل إلى مل » ، ص ١١٢ ، « رسائل ١٨٢٦ - ١٨٣٦ » ، ص ٥٠٥ . لاحظوا أن ورد زورث الح إلى كارلايل في سوناتا (التغير الأعمى ، عندما التاريخ ... » (في « الأعمال الشعرية ، بإشراف دي سلينكورت ، المجلد الرابع ، ص ١٣٠) باعتباره « العابد الأعمى للقوة » .

(٧٩) « ذكريات » ، ص ٦٥ انظر : « مذكرتان » ص ٢١٧ - ٢١٨

وعيون واسعة تدور فى محاجرها بعنف : وهو أكثر الناس قلقا ، وهو سريع الغضب وليس صبورا ولا يمكن أن يصمد لأى تربية كاملة . إنه إنسان متوحش وما من قدر من الثقافة يمكن أن يجعله أليفا » ، أو بطريقة أفضل « إنه متكبر سريع الغضب لاذع ومع هذا هو كريم صادق وهو رجل عجوز وقور ، أشبه بدوق أو أمير فى مزاجه » (٨٠) . ودى كوينسى « هو واحد من أرشق المتحدثين سمعت به : هو لديه دقة عظيمة ولكنها مرضية فى الحقيقة بدون عمق ، ولديه شعور جميل أيضاً ولكن بدون عمق وبدون عدل وهو ضعيف وهش ومفرط فى الحساسية ، وبصفة عامة هو إنسان فاسد بدون فاعلية » . هو « واحد من أكثر أعضاء حزب المحافظين المتعذّر إصلاحهم ممن هم موجودن الآن ، وهو يحتقر الفقر احتقارا شديدا ، وهو نفسه – وياللحسرة – ! أكثر فقرا من أيوب الذى لم ييأس أبدا من رحمة الله » (٨١) . وإن الخشونة والفطنة الخبيثة فى كثير من آراء كارلايل لا يجب أن تطمس بصيرته الحقيقية وقوة تشخيصه . ومع هذا فإن هذه البصيرة نادرا ما تقوم على قراءة مستفيضة لأعمال الكاتب ، بل تبدو بكل بساطة غريزة هى جزء من سماته ، مجرد إشاعة ، مجرد انطباع ، وإن « تأملات ورد زورث واللاتخيلات الإلهية محدودة وشحيحة ، شاحبة وغير يقينية ، ربما فى جانب منها انعكاس ضعيف (مستمد من مصدر ثانوى من خلال كولردج) للنخيرة الألمانية الهائلة على هذا النحو ؟ » (٨٢) .

وحتى عندما لم يعرف كارلايل الناس معرفة شخصية فإنه يحكم عليهم أساسا بمعايير أخلاقية مُطبقّة على شخوصهم . وينال بيرنز الثناء بسبب التلقائية والإخلاص والمباشرة الغنائية ، لكنه يعد فاسدا ومحطما من جرّاء الطموح الدنيوى . « إن

(٨٠) إلى امرسون فى أول أبريل ١٨٤٠ ، « مراسلات » ، المجلد الأول ، ص ٣٠٢ – ٣٠٤ ، فرود : «الحياة فى لندن» ، الجزء الثانى ، ص ٤٢

(٨١) إلى مل يوم ١٨ أبريل ١٨٣٢ ، « رسائل إلى مل » ، ص ٤٨

(٨٢) « نكريات » ، ص ٣٥٨ انظر « اليوميات » ، ٢٦ مايو ١٨٣٥ ، فى فرود : « الحياة فى لندن » ، الجزء الأول ، ص ٣٨ واسبيناس ، ص ٦٩ – ٧٩

أخلاقياته هي أخلاقيات مجرد الإنسان الدنيوي ، والمتعة في شكل أشد تهذيبا أو أشد خشونة هي الشيء الوحيد الذي يتوق ويسعى إليه » . ولدى كارلايل رأى متدن عن عمله مما يثير الدهشة . « نستطيع أن ننظر ولكن القليل من هذه الأعمال هي التي تستحق اسم القصائد وذلك باللغة النقدية الرقيقة ، إنها فصاحة مقفاة ، أشجان مقفاه، شعور مقفى ، ومع هذا نادرا ما تكون منغمة ومجنّحة وشاعرية » [٨٣] . ويستثنى كارلايل قصيدة « الشحاذون المرحون » فتنال الثناء على أنها شاعرية بالمعنى الدقيق من بين كل قصائده . لكنه يعترض على قصيدة « القلنسوة الصوفية » على أنها « مجرد بسحر أوهام ، إنها قطعة من البلاغة الباهرة » [٨٤] . وينال شعر بيرنز الثناء مع إشارات للنصوص بسبب ما فيها من شعور الحب الدافيء ونغميتها وأوصافها العميقة الطبيعة وجلاء بصيرتها . ورغم أن كارلايل ينوّه بخطايا الإنسان ويشير إلى نقص الدين فإن تأكيد نقداته ونغمتها إيجابية والشعور بالوشيجة مع الفلاّح الاسكتلندى الفقير والاعتراف بالغنائية كجنس أدبى له ادعاءات محدودة يجعل المقال أساسا مقالا حافلا بالتقدير خاصة وهو يطور التقابل بين إخلاص بيرنزوزيف بايرون .

ولم يكتب كارلايل على الإطلاق المقال الذى خطط له عن بايرون ، ولكن واضح من التعليقات المتناثرة العديدة عن بايرون [٨٥] أنه كان سيتناوله على أنه ممثل للتشاؤم والناس بل وحتى النزعة العدمية الأخلاقية . وكارلايل ينتقد باستمرار بايرون بما يمكن أن نسميه اهتزاز الأعصاب بل وحتى السلبية والعجز مما يثير الدهشة بصرف

(٨٣) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣١٣ ، ص ٢٨٣

(٨٤) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٣ – ٢٨٤

(٨٥) عن المقال الذى خطط له الكتابة عن كتاب توماس مور : « حياة بايرون » انظر : « مختارات من مراسلات ماكفى نابير (لندن ، ١٨٧٩) ص ٩٦ الفقرات الرئيسية » ووتون رينفرد » ، « الكلمات الأخيرة لتوماس كارلايل (لندن ، ١٨٩٢) ، ص ٩٥ فى مقال عن جوته ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، عن بيرنز ، «مقالات» ، المجلد الأول ، ص ٢٦٩ ، ص ٣١٥ – ٣١٦ ، عن سكوت ، المجلد الرابع ، ص ٥٣ وهناك آراء أكثر تفضيلا فى الرسائل المبكرة .

النظر عن السجل اليوناني لبايرون . إن بايرون يعرض « المشاعر التى تنبعث من العاطفة التى تعجز عن التحول إلى فعل »[٨٦] . والنصيحة الشهيرة « اغلق باب بايرون وافتح باب جوته »[٨٧] . قائمة على هذا التقابل بين الفعل والحب والعمل من جهة والكآبة الرئيسية والكسل من جهة أخرى . وقد اندهش كارلايل من إعجاب جوته ببايرون ورفض أن يعتقد أن (إيوفوريون) لها صلة على الاطلاق ببايرون[٨٨] .

وسكوت وهو « رجل نشط صحى تماما مفعم وناجح ومنتصر »[٨٩] يجرى تناوله أيضا فى مقابل بايرون المريض والفقير . وما فى المقال عن بيريز هو مدعاة للمدح حيث يوجد التجذّر الأرضى والشعور الاسكتلندى المحلّى يصبح مع سكوت مدْعاةً للوم . لقد تغيَّر التأكيد لأن سكوت كان ناجحا ونال مرتبة البارونية وهو كروائى لديه – فى نظر كارلايل – التزامات جادة أكثر عن الكاتب الغنائى . « إن حياته دنيوية ، وطموحاته دنيوية . لا يوجد شىء روحانى فيه ، وكل شىء له طابع اقتصادى ، مادى ، يمت إلى الدنيا الأرضية » . عليه أن يقبل نفسه حتى يصبح نبيلا ريفيا مؤسس جنس الأسود الاسكتلنديين . إنه يكتب يوميا أشبه بقاطرة بخارية حتى أنه « كان يكسب ١٥ ألف جنيه استرلينى فى السنة يشترى بها فراشا ورياشا »[٩٠] إن حياة سكوت تستخدم كنص للوعظ ببعث الطموح والنجاح الدنيويين وعدم جدوى كل عمل مكتوب فى عجلة على نحو عارض وللمتعة وحدها . « إن السر الأكبر للوجود لم يكن شيئا كبيرا فى نظره » . و « الانسان يتبين أنه لا يؤمن بشىء » . « إن هذا الإنسان الدنيوى المسالم » لم تكن له أى رسالة مهما تكن ينقلها للعالم[٩١] . ويرى الحكم على الروايات بخشونة

(٨٦) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٥٩

(٨٧) سارتور ، ص ١٥٣

(٨٨) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٩٣ فى الهامش

(٨٩) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٨

(٩٠) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٣٥ ، ص ٧٢ ، ص ٧٣

(٩١) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٣٦ ، ص ٥٥ ، ص ٥٤

على أنه « لوحات مناظر مسرحية » . وفن سكوت في التشخيص فن خارجي : « إنه يشكل شخوصه من الجلد من الداخل ودون أن يقترب أبدا من قلبهم » . ومما يدعو للدهشة أن كارلايل لم ير في لوحات سكوت التاريخية سوى سلة عتيقة حافلة بالطرز القديمة من الأزياء . ولكن « الأحزمة المصنوعة من جلد الجاموس وكل عادات ارتداء السترات الطويلة الضيقة التي بلا أكمام والأزياء مؤقتة ، والانسان وحده هو الدائم » [٩٢] . وكارلايل وهو متذمر يعترف بأن الرواية التاريخية هي بدعة ، لكنه لم ير بصيرة سكوت العميقة في الصراعات التاريخية ولا تماسك صورته عن اسكتلندا في القرن الثامن عشر . لقد تناوله بقسوة مشابهة لقسوة الفيلسوف الإيطالي المعاصر كروتشه كمجرد بطل للتجارة وكـ « فنان » متعهد باحث عن التسلية .

والملاحظات العرضية عن شيلي وكيتس أشد خشونة وأقل تمييزا وإن كان على الانسان أن يعترف – كما هو دائما – بقوة كارلايل في تعبيره الذى لا يُنسى . وإن جملة مثل « انصتوا إلى شيلي يملأ الأرض حبا مبهما ، وهو حزن وعويل غير محددين لا متناهيين من جانب أطفال منبوذين » . وهذا يوحي بأنه لا يعرف إلاّ « أواه أيتها الحياة ، أواه أيها العالم ، أواه أيها الزمان ! » [٩٣] . وكارلايل يهاجم براوننج بسبب مقاله عن شيلي وهو يقدم مجموعة من الرسائل المزيفة وهو يقول له صراحة : « دائما يبدو لي شيلي مخلوقا ضعيفا للغاية وهو يستحق الرثاء لا الاعجاب . إنه ضعيف في العبقرية ، ضعيف الطابع (فهذان الأمران يسيران معا دائما) ، إنه كائن فقير ونحيل ومتشنج ومشلول وصارخ وشاحب ... وكونه كله بسماء فارغة مزينة بنجوم قليلة باردة نائحة حتى ولو كانت جميلة ، وصوته الخالص (أسلوبه الخ) ملىء بالحدة والصراخ وهو بالنسبة لأنني فيه الكثير من صراخ الأشباح » [٩٤] .

(٩٢) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٣ ، ص ٧٥ ، ص ٧٧

(٩٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٣٩

(٩٤) رسالة إلى براوننج في ٨ مارس ١٨٥٣ ، « رسائل إلى مل » ، ص ٢٩٢

وبالمثل لا يرى كارلايل فائدة فى كيتس . وهو فى مقاله عن بيرنز يشير إلى كيتس على أنه « حساسية جياشة بالعاطفة تعشى . وهناك نغمات للطبيعة عفوية ضبابية معينة » [٩٥] ، وإن كتاب « حياة » من تأليف مونكتون ميلنز تزيد من احتقاره . « إن نوع الانسان الذى عليه كيتس تزداد رعبا بالنسبة لى : قوة الجوع للذة من كل نوع والرغبة فى كل القوة الأخرى – مثل هذه النفس – وكان هذا واضحا جدا – هى وعاء مختار للجسم » [٩٦] . وحدود النقد الادبى يبدو انها قد تمت والمحقق قد انتصر . وهذه الأقوال العنيفة تظهر أن كارلايل لا يمكن أن يتفق مع العصر الرومانسى الانجليزى فما من شخصية أدبية مفردة أفلتت من اتهامه القاسى . ومن الناحية التاريخية فإنه قد برز من ماض أكثر عراقة .

إن كراهية كارلايل العميقة للتنوير هى بالأحرى كراهية أكثر قوة . إن إدانته للقرن الثامن عشر مكتسحة وعامة . وإن كان كارلايل فى التفاصيل أكثر أريحية بالنسبة لكتّاب القرن الثامن عشر عن معاصريه . لقد أثنى على دريدن وبوب ، وسترن: « بفضل حبه الهائل للأشياء التى حوله » [٩٧] . وقد أثار سويفت وهيوم إعجابه وإن لاح سويفت بالنسبة له ليس مسيحيا ، وهيوم كان الخصم الكبير لكل ما دعا إليه كارلايل. زيادة على ذلك هناك نسيج قوى ونزعة رواقية فى كارلايل، وهيوم كان رواقيا ، « رجلا بطوليا صامتا » [٩٨] .

غير أن إعجاب كارلايل الأساسى كان قاصرا على دكتور جونسون ، « بطل أعظم الأبطال » ، « إنه واحد منّا نحن الانجليز ، أصحاب النفوس الانجليزية العظيمة » [٩٩] .

(٩٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٧

(٩٦) « يوميات » ١٨٤٨ اقتبسها د . أ . ويلسون : « كارلايل فى سمته » (لندن ، ١٩٢٧) ، ص ١٥

(٩٧) « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ١٧٦ ، ص ١٧٩

(٩٨) « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ١٧٧ ، « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٣٤ ، «محاضرات عن تاريخ الأدب» ، ص ١٨٣

(٩٩) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٠ ، ص ٧٥ ، ص ٦٩ – ٧٠

وجونسون الكاتب لم يثر اهتمام كارلايل كثيرا : فقد وجد فى كتبه « الآثار التى لا تقبل الجدل لعقل عظيم وقلب عظيم » ، « أسلوب قوى عجيب » [١٠٠] ، لكنه لم يعبأ إلا بالإنسان كما ورد عند بوزول . وإن إقرار كارلايل « بقلب بوزول الممتلئ بالحب المفتوح » . وعبادة البطل المختارة « وعبقريته وقدرته على التصوير وروحه الخيالية مع لمحات من البصيرة أكثر عمقا مما هو شائع » تتلّون برأى متدنٍ فى أخلاقيات وعقل بوزول : « إن له كبدا ضخما وهو معتوه طائش عقيم ، إنه أحمق صخّاب » [١٠١] . ويُظهر كارلايل هنا نفس التناقض الظاهرى إلى حد كبير الذى سبق أن أظهره بالنسبة لمقاله الأسبق الخفيف عن ماكولى ، فإن بوزول الغبى ينتج لاشعوريا أعظم كتاب فى القرن الثامن عشر : انجيل عن « نبى الانجليزية » [١٠٢] . والتناقض الظاهرى قد تم حله باكتشاف أبحاث بوزول التى تظهر فنيته الواعية .

والقرن الثامن عشر هو بالنسبة لكارلايل العصر العظيم للإيمان . زيادة على ذلك فإن المقالات عن فولتير وديدرو والتعليقات عن روسو فى المحاضرات عن « الأبطال » لا تخلو من التعاطف الانسانى وبعض التصورات الأدبية . ويبدو روسّو بشكل غريب خارج المكان الذى يجتمع فيه أبطال كارلايل : إنه إنسان « مريض سريع الاهتياج متشنجٍ وضيع عقيم » وهو لا ينال الاعجاب إلا لأن روسو شخص مهم ولديه شرارة من النار الإلهية » [١٠٣] . وفولتير – فى مقال قديم (١٨٢٨) – يستثير مديح كارلايل بسبب تسامحه « وشعوره العميق بسبب سداد رأيه » . لقد كان « رجلا متحضرا كاملا » لكن طبيعته كانت « ضحلة من الناحية الإيجابية ، فلا نجد فيه أى بطولة فى الشخصية من قمة رأسه حتى أخمص قدمه ، وكما نعرف فإنه ليست لديه فكرة نيِّرة واحدة فى الستة والثلاثين كتابا التى ألفها » . « إنه ليس رجلا عظيما ،

(١٠٠) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ١٨٢ – ١٨٣

(١٠١) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٠ ، ص ٧٥ ، ص ٦٩ – ٧٠

(١٠٢) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠

(١٠٣) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ١٨٤ – ١٨٦

وكل ما هنالك أنه ساحر عظيم » [١٠٤] . إنه ليس شاعرا ، ليس فيلسوفا ، لكن كتاباته يجب أن تنال الثناء بسبب وضوحها ونظامها ومهارته فى تخطى الصعوبات ، وبسبب الفطنة و« الذوق » . (ومع هذا فـهـو ليس حبًّا أصـيـلا للشـعـر) . ومع هـذا يعـتـرف كارلايل بأن فولتير أدنى من ديدرو كمفكر [١٠٥] . إن مقاله عن ديدرو يعترف بحرارة ببراعته العقلية . وهو يستهجن كتابه « حلم ألمبير » وهو يلمّح لكتابه « الحليّ المفضوحة » على أنه « شيء أكثر بهيمية من كل الروايات الفنية فى الماضى والحاضر والمستقبل » . لكن هناك ثناءً حاراً على « جاك رجل القدر » وخاصة رواية « ابن الأخ رامو » . ولقد قرأ كارلايل شيئا من النقد الفنى عند ديدرو وهو ينتقد نزعته الطبيعية فى إطار تعليقات جوته [١٠٦] . لكن المقال هو فى أساسه قائم على السرد البيليوجرافى وهو يعبّر عن رعب شديد بالنسبة لعلاقة ديدرو بصوفيا فولاند والصحبة المتدنية التى احتفظ بها ، والأيديولوجيا مع موعظة حادة ضد الإلحاد وفلسفة النزعة الآلية .

وبشكل دقيق من وجهة نظر النقد الأدبى فإن على الإنسان أن يتحسرً على أن كارلايل اختار درب الفضيلة : الميل إلى البيليوجرافيا والنزعة التعليمية والنزعة الأخلاقية ، ومعيار (الإخلاص) لم يطور قضية النقد . واعتناق كارلايل المؤقت لعقيدة النزعة التاريخية والرمزية الرومانسية الألمانية جعله أكثر قربا من فهم الشعر . ولكن من جهة أخرى على المرء أن يعترف بأن نزعة كارلايل الأخلاقية كانت أساسية بالنسبة لشخصيته ، وأنه توجد بعض الاستبصارات العميقة فى رفضه لفوضى القيم والثقة العمياء فى التغير المتضمنة فى النزعة التاريخية الألمانية الرومانسية . وثنائية كارلايل الفجة عن الخير والشر فى الإنسان وإدراكه للكوارث وأعمال العنف فى التاريخ وحتى عبادته للتجربة المعاشة باعتبارها (واقعة) تمثل نظرة للعالم (وبالتالى للفن) يجب مواجهتها حتى يمكن إثبات تهافتها .

(١٠٤) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥ ، ص ٤١٠ - ٤١١ ، ص ٤١٤ ، ص ٤٢٦

(١٠٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٤٤٦ ، ص ٤٥٢ ، ص ٤٦١

(١٠٦) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٨٥ ، ص ٢٠١ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ وقد قام جوته بترجمة جزئية لكتاب « مقال عن فن التصوير » (١٧٩٥) تتخللها تعليقات نقدية (انظر : « الأعمال » ، المجلد ٣٣ ، ص ٢٠٥ - ٢٦١ ، ص ٣١٨)

المصـــــادر والمراجـــع

I quote the Centenary Edition (30 vols. London, 1896 - 99) as *Works,* the Essays (5 vols.) as *E, Heroes and Hero-worship* as *HH,* Past and *Present* as *PP, German Romance* as *GR.* Also:

Lectures on the History of Literature, ed. J. R. Greene (New York, 1892), as *LHL.*

Carlyle's Unfinished History of German Literature, ed. Hill Shine (Lexington, Ky., 1951), as *HGL.*

Two Note Books, ed. C. E. Norton (New York, 1898), as *TN.*

Reminiscences, ed. C. E. Norton (London, 1932), as *Rem.*

Collectanea, ed. S. A. Jones (Canton, Pa., 1953), contains an early review *of Faust* (1822).

The ample correspondence, especially with Emerson, J. S. Mill, and J. Sterling contains many literary opinions reported also by interviewers such as Sir Charles Gavan Duffy (*Conversations with Carlyle*, New York, 1892) or F. Espinasse *(Literary Recollections,* New York, 1893).

Comment is endless though there is little on the literary criticism. F. W. Roe, *Thomas Carlyle as a Critic of Literature* (New York, 1910), is useful though perverse in its conclusions.

On relations to Germans:

C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought: 1819 - 1834* (New Haven, 1934), is best.

Cf. Werner Leopold, *Die religiöse Wurzel von Carlyles literarischer*

Wirksamkeit dargestellt an seinem Aufsatz "State of German Literature" (1827), Halle, 1922. A superior German thesis.

There is a good section in Jean-Marie Carré, *Goethe en Angleterre* (Paris, 1920), pp. 101-87.

On some details see:

B. H. Lehman, *Carlyle's Theory of the Hero,* Durham, N. C., 1928

Hill Shine, *Carlyle's Fusion of Poetry, History and Religion by 1834,* Chapel Hill, N. C., 1938.

Hill Shine, *Carlyle and the Saint-Simonians*, Baltimore, 1941.

Hill Shine, Carlyle's Early Reading to 1834, University of Kentucky Libraries, Occasional Contributions, No. 57, Lexington, Ky., 1953, Listd 3184 Louis Merwin Young Thomas Carlyle and the Art of History, Philadelphia, 1939.

There is an excellent chapter on Carlyle's rhetoric and terms in John Holloway, *The Victorian Sage,* London, 1953.

Many more references and discussions of related questions in my older writings :

1. "Carlyle and German Romanticism," in *Xenia Pragensia* (Prague, 1929), pp. 375-403.

2. A section in my *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 183-202.

3. "Carlyle and the Philosophy of History," *Philological Quarterly, 23* (1944), 55-76, largely a review of Hill Shine and Mrs. Young. (Nos. 1 and 3 reprinted in my *Confrontations,* Princeton, 1965.) .

توماس دي كوينسي

(١٨٥٩ - ١٧٨٥)

يوصف دى كوينسى فى الأغلب على أنه كولردج صغير ، وكان يسمى حتى بأنه «الصفة الملحقة بكولردج الذى كان يُعدُّ الجوهر» [1] . ومما لا شك فيه أن دى كوينسى يكنُّ إعجابا شديدا بكولردج كفيلسوف وعالم نفس : لقد اعتقد أنه مُضاهٍ لأفلاطون وشلنج « وأنه ليس له منافس على الأرض بالمرة » كعالم نفس [2] . لكنه كان أيضا أول من عرض سرقاته الأدبية من شلنج [3] . لقد كتب بغير تحيّز بالمرة عن عادة تعاطى كولردج للأفيون وكان يبدو وأنه لم يفهم شعره على الإطلاق . وهو يؤكد – فى تعليقه المستفيض الأول على قصيدة من قصائده – أن « البَحارُ القديم قد ذبح المخلوق الوحيد على الأرض كلِّها الذى يحبه ويفضله . وهو فى ظلام خرافته القاسية قد فعل هذا لكى ينقذ إخوته فى الإنسانية من عقبة متخيلة [4] » . كما أن دى كوينسى لم يتفق مع كولردج حول علم الجمال أو النظرية الأدبية : فهو لم يكن لديه انشغالاته بالتخيل أو الكلية أو الرمز ، وهو يرفض رفضا قاطعا نقد كولردج لنظرية وردزورث عن القاموس الشعرى وما تحدث به عن الوهم [5] . ونجد – بالأحرى – فى النقد – اتفاق دى كوينسى هو مع وردزورث : « بالنسبة لمعظم النقد القوى عن الشعر أو أى موضوع مرتبط به مما لاقيته يجب أن أقر بالالتزامات لعدة سنوات من التحاور مع السيد وردزورث » [6] . وهو يسمى (تصدير) ١٨٠٠ « التجاوز لأى مقارنة على الإطلاق مع أدق عيّنة من الاستدلال وأكثرها انحيازا وروعة فى أى عصر أو أمة يطرحه أى فن من الفنون الجميلة » [7] . وقد اشتكى دى كوينسى فيما بعد من فشل وردزورث لتوثيق

(١) ستيفن : « ساعات فى مكتبة » ، لندن ، ١٨٩٩ ، المجلد الأول ، ص ٢٦٠

(٢) « أعمال منشورة بعد الوفاة » بإشراف الكسندر هـ . جاب ، المجلد الثانى ، ص ١٧

(٣) « الكتابات المجموعة » بإشراف د . ماسون ، المجلد الثانى ، ص ١٤٢ – ١٤٧ ، ص ٢٢٦ – ٢٢٨ « أنظر : أعمال منشورة بعد الوفاة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢ – ٢٤

(٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١٢ ، ص ١٩٥ – ١٩٦ فقرة من « الراهبة الحربية الأسبانية » .

(٥) « أعمال منشورة بعد الوفاة » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠ ، ص ٢٦

(٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٨ فى الهامش .

(٧) « أعمال منشورة بعد الوفاة » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠

أو تحديد قضيته ضد القاموس الشعرى المتصور عليه قديما ، بل حتى اتهمه «بسوء تصوُّر معانيه هو الخاصة » [٨] كلية . لكن دى كوينسى فى النظرية الأدبية لا ينتمى إلى الرمزية الكولردجية والجدلية الألمانية ، بل ينتمى إلى التراث السيكولوجى التجريبى لدى البريطانيين وإلى التيار الانفعالى المنحدر من دنيس عبر هارتلى إلى وردزورث . وكانت لدى دى كوينسى آمال كبار بالنسبة لأشكال النقد المستقبلية فى إطار علم النفس . « فى مجال النقد المطلق والفلسفى لدينا القليل أو ليس لدينا شىء على الإطلاق ، وذلك لأنه قبل إمكان أن يوجد (ذلك) يجب أن يكون لدينا علم نفس رائع ، بينما نحن فى الوقت الراهن ليس لدينا شىء على الإطلاق » [٩] .

وتوجد عند دى كوينسى أصداء عَرضَية لوجهة النظر الرمزية (كما هو الحادث عند وردزورث) إن الشعر يعلمنا بمثل ما تُعلِّمنا الطبيعة : « كما تُعلِّمنا الغابات ، وكما تعلمنا الطفولة، أى بالدافع العميق بالإيحاء الإلغازى ... من خلال الرموز والأفعال» [١٠] وحتى هنا « فإن الدافع من الكيان الربيعى » يجرى الاعتراف به فى الأبجدية الرمزية . ولكن الشعر عند كوينسى عادة لا يعلمنا بل بالأحرى يوصِّل الانفعالات . والتفرقة الشهيرة بين أدب القوة وأدب المعرفة (ودى كوينسى يعتبر وردزورث هو مصدره) [١١] هو لأول وهلة مجرد إعادة صياغة للتفرقة بين الشعر والعلم التى طرحها وردزورث وكولردج . إن « أدب القوه » قد سمح لدى كوينسى بأن يصنف النثر الغنائى التخيلى تحت هذا المصطلح ومن ثم يتجنب تضمينات « الخيال » بأن يجمع ما يسميه الألمان « القصيدة » بصرف النظر عن الوزن . و« القوة » عند دى كوينسى تعنى التأثير الانفعالى وهى ترتبط على نحو مؤكد بالتشتُّتات المماثلة التى رسمها

(٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٣٢٥ وبالنسبة للمناقشة الكاملة انظر جوردان فى مجلة « اللغة الحديثة » ، (١٩٥٣) الواردة فى البيليوجرافيا من قبل .

(٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٢٩٤ (١٨٤٥) .

(١٠) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٨٨ – ٨٩

(١١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٨ فى الهامش .

مازلت [١٢] . ومن الممكن حتى لمحاولة هردر لجعل « القوة » المفهوم المحورى للشعر عندما حاول فى أول عمل « الغابات النقدية » (١٧٦٩) قد حاول أن يطيح بكتاب « اللاكووْون » السنج . لقد ترجم دى كوينسى « اللاكووْون » - فى جانب منه - مع تعليقات ، وقد كتب سرداً موجزا عن هردر [١٣] . لكن يبدو أن دى كوينسى لا يدرك مدى الديْن الألمانى وربما بالأحرى قد حطٌّ على مناقشات القرن الثامن عشر عن الجليل. وهو نفسه - إلى حد ما - قد انحرف فى استخدامه للفرق بين القوة والمعرفة والفقرة المبكرة (١٨٢٣) تؤكد الفرق بين (القوة) و (اللذة) وترى وظيفة الأدب ماثلة فى استثارة المشاعر الكامنة الخامدة . « عندما يتم تنظيم هذه الأشكال الساكنة والنائمة وعندما تتحقق هذه الإمكانيات فإننى أتساءل هل هذه هى امتلاكى الحى والوعى (لقوتى) أم هى ماذا ؟ » [١٤] . ولكن دى كوينسى فيما بعد (١٨٤٨) يحدد الفرق بشكل مختلف : إن أدب القوة يتحدث إلى (الروح) الإنسانية وأدب المعرفة يتحدث إلى الفهم الهزيل [١٥] . والقوة تُسَمَّى « تعاطفا عميقا مع الحقيقة » ، « ممارسة وتوسّعا لمقدرتك الكامنة للتعاطف مع اللامتناهى » . إن القوة تعيش فى علاقة « مع القدرات (الأخلاقية) الكبرى للإنسان » . إنها تتوحد مع « القلب المتفهِّم » ، مع المعرفة الحدسية . إن (السلام) و (الراحة) [١٦] هما اللذان يتم الإعلام بهما على

(١٢) هوى (مشرفا) ، « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٨ ، ص ٨ « إن العلم يتوقف على العقلى أو الفضفاض - ويتوقف الفن على القوة الحدسية والمركزة للعقل .. وفى الواقع نحن نحكم على العلم بعدد التأثيرات التى ينتجها الفن بالطاقة التى ينتجها . العلم معرفة والفن قوة » . وهناك مقال فى صحيفة (مورنج كرونيكل) ، ١٨١٤ والأول أشارت إليه اليزابيث شنيدر : « علم جمال وليم هازلت » (فيلادلفيا ، ١٩٣٣) ، ص ٤٥ فى الهامش .

(١٣) انظر : « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ١٥٦ - ٢٢١ والمجلد الرابع ، ص ٣٨٠ - ٣٩٤ ويمكن الرجوع عن هردر إلى مجلدنا الأول من هذا التاريخ النقدى .

(١٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٨

(١٥) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٣٠٨

(١٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٥٥ - ٥٦ ، انظر المجلد الخامس ، ص ١٠٦ ، المجلد العاشر ، ص ٤٥ فى الهامش .

أنهما الأمر الجوهرى فى الأعمال الفنية الكبرى ، فى محاولة لمواجهة التضمينات المؤثرة المجاوزة للقوة فى الاستخدام المبكر (للقوة) . ودى كوينسى مثل لونجينوس الذى يحاول أن يحتفظ بكلا (الوجد) و (التطهير) . غير أن مصطلح (أدب القوة) لم يستمر متبقيا فى النقد لأن (القوة) لا توحى بوضوح بالتأثير الانفعالى ولأن (المعرفة) - فى قول شهير - هى القوة .

هذا التصور المحورى لنظرية دى كوينسى فى الأدب تجرى مضاهاته على نحو غريب مع أفكار الأصل المختلف تماما والنتائج . ففى مقالين هما « البلاغة » (١٨٢٨) و « الأسلوب » (١٨٤٠ - ١٨٤١) يرسم دى كوينسى تفرقة بين البلاغة والفصاحة (أو الخطابة) . إن الفصاحة هى فن الإغراء ، قوة التحرير (وهو ما يعتقد الإنسان أنه يروق له) بينما البلاغة تعنى التلاعب بالأفكار أو رياضة ذهنية ، أو الألعاب النارية ، « فن الابتهاج فى طاقاته الخاصة » (١٧) . وغالبا ما يقرّ دى كوينسى بالرأى الذى يذهب إلى أن الأسلوب المثالى هو « الحالة مندمجة مع المادة » وأن « الأسلوب هو - أو يجب أن يكون - بمصطلح وردزورث - ليس هو الرداء بل « تجسيد الأفكار » (١٨) . وعلى أى حال فإنّ وردزورث فى الممارسة مهتمٌ بتنوع الأسلوب الذى يُروِّض اللغة لذات اللغة ، الأسلوب الذى له « قيمة مطلقة ... مختلفة تماما عن قيمة الموضوع الذى يُستخدم له » (١٩) . وهو يجد أمثلة على هذه (البلاغة) عند الشعراء دَنْ وجرمى تيلور وسير توماس براون ، بينما اليونانيون ليس لديهم إلا الخطابة ، وليس بلاغة بهذا المعنى الخاطئ (٢٠) . ودى كوينسى يُندِّدُ باستمرار بنوعين من الأسلوب : الأسلوب السهل عند سويفت بسبب « لا فنّيته الفجّة » والتى لا تبدو له بأى حال من

(١٧) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٠٨ - ١٠٩ فى الهامش ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١ - ٢٣٢

(١٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠

(١٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٠

(٢٠) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٩٤ ، ص ١٠٠ ، ص ١٠٤

الأحوال أرقى من أسلوب ديفو ومئات من الكتاب الآخرين [٢١] ، والأسلوب المتقطع المتقلِّب عند هازلت ولامب . وهكذا فإن هازلت ليس بالفصيح بالمعنى الذى لدى كوينسى . « لا يمكن لأى إنسان أن يكون فصيحاً إن كانت أفكاره بتراء معزولة وهوائية (ونحن نستعير كلمة مؤثرة من كولردج) وغير مطواعة » [٢٢] . ولامب يعانى من النَّفَس القصير المقطوع . « إن الالتفاف الذى تلف فيه مشاعره – مهما يكن نوعها – هى الإمكانية الأقصر . إنه لايستطيل – إنه لا يكرر نفسه – إنه لا يتولّد » . ويخلُصُ دى كوينسى بمبالغة هى على الأرجح إلى أنّ « الإيقاع » عند كوينسى لا يعنى إلاّ الإيقاعات الواردة فى الحقب المتأثرة بشيشرون . وفن الزخرفة الغريبة التى أُعجِبَ بها هى عند تيلور وملتون وبراون وبيرك وتمرّس فى شطحاته الخيالية الحالمة « غير العاطفية » . لكن تصوره للأسلوب والبلاغة يتأرجح بقلق ما بين ما يُسمِّيه « علم الأعضاء » – الأسلوب كعضو للفكر ، الأسلوب فى علاقة مع الأفكار والمشاعر – و « الآلية » ، علم الأسلوب منظورا إليه كآلة حيث تشتغل الكلمات على الكلمات [٢٤] . والإيقاع – فى استقلال عن المعنى – ولعب العقل – فى استقلال عن موضوعة أو حقيقته – يجتمعان فى مفهومه عن (البلاغة) على نحوٍ خاص وعكسى تماماً لكل الاستخدام التاريخى حتى أنه يصعب أن نتبين لماذا يجب التهليل له على أنه « أأصل إسهام فى النظرية البلاغية منذ أرسطو » [٢٥] . وكل ما فعله دى كوينسى هو أنه يلوى مصطلحا مقبولا ليصبح له معنى جديد . وحدث أنه خطط لتيار فى تاريخ الأسلوب الإنجليزى فى القرن السابع عشر . ولكن حتى أن دى كوينسى كان عليه أن يدرك أن انفصال البلاغة والفصاحة ليس مما يمكن الدفاع عنه [٢٦] .

والتصوُّران الأساسيان لـ « أدب القوة » بمعنى الأثر الانفعالى و (البلاغة) التى

(٢١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٧

(٢٢) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١

(٢٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٦٤

(٢٥) سيجموند ك . بروكتور : « نظرية دى كوينسى فى الأدب » (آن آربور ، ١٩٤٣) ، ص ٢٦١

(٢٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٠٥

يجرى تحديدها على أنها ألعاب نارية ذهنية غير انفعالية لا يتلاءمان معاً بل إنّهما حتى على نحو غريب مرتبطان بأفكار تاريخية أخرى . وعرض دى كوينسى لتصوره لما هو كلاسيكي وما هو رومانسى ورسم تصوراً دائرياً لتاريخ الأدب . وعلى أى حال فإنه بالنسبة لكلا النقطتين فإن الموضوع المطروح غير أصيل ولا يستحق المديح المبالغ فيه الذى انهال عليه بفضل « التقاطه العميق لما يمكن أن يسمي التصور العضوى للأدب »[٢٧] . ويهدف دى كوينسى إلى أن يحلّ بدل التناقض القائم بين الكلاسيكى والرومانسى التناقض القائم بين الأدب الوثنى والأدب المسيحى . والتفرقة الرئيسية بين القديم والمسيحية يراها دى كوينسى فى وجهات نظرهما تجاه الموت : فالوثنى حاشد باللايقينيات الكئيبة ولهذا يحاول أن يقنّع فكرة الموت ، والمسيحى يواجه أشكال رعبها بشدّة لأنه يؤمن بالبعث . ويزعم دى كوينسى على نحو فج أنه « قد أكّد القانونين العظيمين والمتعارضين اللذين فى ظلّهما طُورت التّراجيديا اليونانية والإنجليزية نفسيهما فى انفصال » . ولقد ندّد بالأخوين شلجل اللذين « طرحا جهرة التفرقة بين الكلاسيكى والرومانسى » و « لكن ليس مخوّلا لطرح أى اكتشاف على الإطلاق »[٢٨] . ولكن مطلب دى كوينسى بالأصالة حول هذه النقطة أمر غير هام : فإن الأخوين شلجل وجان بول (الذى كتابه « المدرسة الأولية » قد أُعجِبَ به دى كوينسى[٢٩]) وكثيرون آخرون من الألمان اعتقدوا أن الشعر الرومانسى يمكن بالمثل أن يسمى شعرا مسيحيا . ودى كوينسى يؤكّد على التصورات المختلفة للمواد فى القديم وفى المسيحية – التقابل الذى يطرحه بين الشباب الذى يخمد شعلة مرسومة على التوابيت الحجرية والهياكل مع مناجل على المقابر المسيحية – تردد جدلا مستفيضا اشترك فيه لسنج

(٢٧) بروكتور ، ص ١٦٧ وهناك المزيد فى مقالى فى « الفصلية اللغوية » ، العدد ٢٣ ، (١٩٤٤) ، ص ٢٤٨ – ٢٧٢ وأعيد طبعه فى « مواجهات » ، برينستون ، ١٩٦٥

(٢٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الثانى ، ص ٧٣ – ٧٤ وكثيرا ما ندد دى كوينسى بالأخوين شلجل . « الكتابات المجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٨ ، المجلد الثامن ، ص ٩٢ ، المجلد العاشر ، ص ٤٢ – ٢٤ ، ص ٣٥٠ ، المجلد الحادى عشر ، ص ٥٠ ، ص ٢٢٧

(٢٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٦٧ ، ص ٢٧٠

وهردر وشلر بشكل بارز [٣٠] . والفريد عند دى كوينسى هو فحسب استهجانه الشديد للدين الوثنى . وهو مثل جماعة من الرومانسيين الألمان الذين تَمروا ضدَّ الهللينية الكبرى كان ضدَّ ما هو يونانى بشكل مميت . وفى رأيه أن الآلهة اليونانية والذين لم يستلهموا إلا الرُّعب الأعمى يرى الخوف منها على أنها « الضريبة العامة » ، على أنها « الحيَّات الُمجلجِلات بالأصوات » . إن الدين اليونانى له تأثير مُخْزٍ : لم يكن لدى القدماء أى تصور للنَّزعة الرُّوحية ،لم يكن لديهم أى تصورٌ عن الخطيئة أو حتى الأريحية [٣١] . ويهاجم دى كوينسى بشكل نَسقى اليونان ، « اليونان غير المبتكرة ، لأننا نقول بصوت عالٍ إن اليونان فى شُعرائها (كانت) غير مبتكرة وعقيمة بما يجاوز مثال الأمم الأخرى [٣٢] . وهو يندد بهوميروس على أساس أنه أدنى من شوسر ، ويندد ببندار على أساس أنه لا يمكن قراءته ، ويندد بديموستينيس على أساس أنه أجوف ، ويهاجم أفلاطون على أساس أنَّه « ليست لديه أى وسيلة ملحوظة بالنسبة لوفرة أفكاره » [٣٣] . والشعراء التراجيديون اليونانيون كانوا على أى حال – الأشعة الوحيدة للنور الأخلاقى وسط الظلام الوثنى ويمتدح دى كوينسى التراجيديا اليونانية ولكنه يتصورها على أنها (قائمة حية) لا تعرف أى صراع و « تمثل حياة داخل حياة : حياة تتعاقب إلى حالة هاجعة شديدة ، فيها هدوء شديد هو هدوء الجحيم : حياة يرمز لها بالحياة المروية للنحت ، ولكن تنطلق بكل التقابل والتناسب مع وقائع تلك الحياة الإنسانية التى نأخذها نحن المعاصرين على أنها أساس الدراما التراجيدية التى لدينا » [٣٤] . و «نظرية عن التراجيديا» اليونانية (١٨٤٠)

(٣٠) لسنج « أشكال الثقافة » (١٧٦٩) ، هردر « الآلهة اليونانية » (١٧٨٦) ، شيلر وقصيدته (١٧٨٨) .. الخ .

(٣١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الثامن ، ص ٢١٠ ، ص ٢١٢ ، ص ٢٢٧ ، الخ ، المجلد السادس ، ص ١٤١

(٣٢) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٣٠٢

(٣٣) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٣٠٩ ، ٣١٣ ، ٣٣٣ ، المجلد الثامن ، ص ٤٦

(٣٤) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٥٩

لدى كوينسى التى يزعم أنها ذات صلة كاملة هى استطالة للأبعاد الحافلة بالعبث لما قام به الأخوان شلجل من تماثل بين النحت اليونانى والدراما اليونانية ورغم أن دى كوينسى يعتقد فى نفسه أنه الدّارس اليونانى التالى فى البلاد فإنه يُمثّل بالأحرى رد فعل مسيحيا رومانسيا متطرفا ضد الهللينية .

هذا المعتقد وفلسفة التاريخ غير التاريخية تقترنان عند دى كوينسى أحيانا بمفهوم عقلانى للتقدم الدائرى الحتمى مع رأى شائع فى انجلترا منذ وورتون وهرد بأن الشعر ينحدر من عصر مُبكرٌ للعاطفة إلى عصر العقل أو الرأى الذى يذهب إلى أن هناك تأرْجحا فى العصور الإبداعية والنقدية . ودى كوينسى نفسه يُرجع هذه الفكرة إلى فليوس باتريكولوس وهو يمكن أن يلتقى بها عند جوته وكارلايل [٣٥] . ولقد قام باستغلال فريد لهذا المفهوم فى محاولة للتنديد بالرأى الذى يقول إنه كانت هناك فترة فرنسية فى الأدب الانجليزى ، أو أن بوب كان مُعتمِدا على الكلاسيكية الفرنسية . وبدلا من هذا فإن حجة دى كوينسى تسير على هذا النحو : « لا يوجد أى جانب مهما يكن من الأدب الفرنسى قد كان له تأثير أو فيه أدنى درجة يمكن بها أن يغيرّنا » [٣٦] . وبالنسبة لبوب ودرايدن « فإن ذلك الشىء الذى فعلاه كان (يمكنهما) أن يفعلاه حتى لو كانت فرنسا فى آخر الصين . والمدرسة التى ينتميان إليها هى مدرسة قد تَطوَّرت بدرجة مُعَيَّنة فى كل الأمم على السواء .. مدرسة تعتمد على الاتجاه الخاص الذى يُعْطَى الحساسيات من جانب مَلَكَة التأمل ومن جانب المراجع الجديدة المجتمع » [٣٧] . ودى كوينسى يُعنِّف بوب على قوله :

« لقد قهرنا فرنسا ، لكننا شعرنا بأشكال السحر التى أسرتنا :

إن فنونها قد انتصرت مظفرة على جيوشنا » [٣٨]

(٣٥) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٩٤ – ١٩٥ انظر كتابى هذا « تاريخ النقد الأدبى » المجلد الأول .

(٣٦) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤٣

(٣٧) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٦١

(٣٨) « من « الرسالة الشعرية الأولى من الكتاب الثانى لهوراس » البيتان ٢٦٣ – ٢٦٤ ودى كوينسى يأخذ رأى بوب ليشير إلى قهر فرنسا على يدى هنرى الخامس فى أجينكورت عام ١٤١٥ بدل انتصارات مارلبورو . « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢٧ وما بعدها ، انظر ص ٩٦ – ٩٧

ومع هذا فإنه يعد العصر الأوغسطى الانجليزى عصرا ثانويا غير شعرى تبعه فى زمن جونسون « عصر الانهيار » [٣٩] . ودى كوينسى انتقد أديسون وسويفت و د . جونسون وفيلدنج وكراب [٤٠] بشدة ، ولكنّه أعرب عن إعجابه الشديد ببوب ، وهذا أمر يدعو للدهشة . وهو يستطيع أن يفعل هذا لأنه تمثّل بوب - وخاصة فى مقاله عام ١٨٤٨ - فى مفهومه عن البلاغة : « إننى أعجب به كفنّان يقوم بألاعيب نارية لإحداث تأثيرات برّاقة وهاجة من عناصر لا تكاد تحتوى على تامة حياة فيها » [٤١] . والموضوع عند بوب لا شأن له : المهم أسلوب النقط التى تسجلّها الرماية وليس اختيار الضحايا [٤٢] . ودى كوينسى لا يؤمن بأن بوب كان هجّاء حقيقيا ، فلما كان يفتقر إلى الخبث والسخط فإنه قنع بمجتمعه وكان له إطار عقلى مسالم وتاريخى بالفعل . ورغم أنه مؤيد مهمل كسول للمسيحية « فإنه قد عبّ بعمق من أنهار المشاعر المسيحية » [٤٣] . وهو فى شعره يفترض عمْدا « إباحة الكذب بالنسبة لبعض الذكريات ولإحداث تأثير شديد » بالانغماس فى أشكال متوحشة وأكاذيب متهورة لأنه « عاجز عن أن تكون هناك فكرة مُخلصة أو عاطفة صادقة » [٤٤] . و« دنكياد » هى بشكل كبير أعظم أعماله . بينما « مقال عن الانسان » هو « حلم بالنزعة الانتقائية الشديدة » بدون وجود مبدأ محورى [٤٥] . ويبالغ دى كوينسى فى تقرير وجهة نظره ويفسدها بالانتقاص الشديد من إخلاص بوب ولكن هذا فى فترة ما عندما كان بوب يُرى عادة إما كشاعر تعليمى «

(٣٩) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٣٤٢

(٤٠) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢ وما بعدها ، ص ١٩ وما بعدها . المجلد الرابع ، ص ١٠٤ - ١١٧ ، المجلد الأول ، ص ٢٤٤ ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧ ، « دى كوينسى وأصدقاؤه » ، بإشراف جيمز هوج (لندن ، ١٨٩٥) ، المجلد الأول ، ص ٩٢ ، عن كراب .

(٤١) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١١٩

(٤٢) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٤

(٤٣) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٦٨ - ٦٩ ، ص ٨٣ - ٨٤

(٤٤) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١١١ ، ص ٧٢ ، ص ١٣١

(٤٥) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٣ ، ص ٩٥ ، ص ١٢٢ ، ص ٦٨

مصيب » ومفكر أخلاقى شديد أو وغد خبيث حقود [٤٦] . أدرك دى كوينسى شيئا من تقنية بوب بافتراض قناع أو شخصية متخفية ، وكانت لديه بصيرة أصيلة بإدراك طابعه وعلاقاته الاجتماعية والدينية .

هذه المفاهيم النظرية الرئيسية فى كتابات دى كوينسى هى فى ذاتها متنافرة وهى مجرٌد فرقعات متناثرة على كيان هائل من الكتابات الأشتات . ولُب نقد دى كوينسى العملى غير مُتعلِّق تماما بنظرية ، وهو فى الغالب يبدو سردا ببليوجرافيا أو هو مجرد طرح هوائى لقانون . وهو يُبدى معرفة واسعة مبهمة وأحيانا غير دقيقة أو يبدى دقة إشكالية كلها مماحكات يتخلّلها تهريج لا ذوق له على نحو لا يُصدَّق ، أو تَفاخُر كله غرور . ولا يُوجد كاتب أكثر من دى كوينسى سخطا ، فهو لا يبدو أبدا أنه قادر على أن يتمسك بموقف من المواقف ، فهو ينحرف عن الموضوع باستمرار ، ويطيل بالحشو بسماجة ويهدف بوضوح إلى إبهار قارئه بأى ثمن . ويقال لنا إن دكتور جونسون « لم يدرس شيئا » وأن هازلت « لم يقرأ شيئا » وأن الفيلسوف الألمانى كانت « لم يقرأ إطلاقا كتابا واحدا فى حياته » [٤٧] وهكذا دواليك . وستكون لعبة سهلة أن تجعل من دى كوينسى مثالا على مجرد الهوى وأنه ذو نزعة ريفية على غرار جون بولوش وأنه صاحب نزعة خلقيّة ضيقة الأفق ، وهو صاحب نزعة معادية للعقل : إنه أنموذج لأسوأ ملامح النقد فى العصر . ومن المؤكد أن آراءه عن الأدب الفرنسى لا يمكن أخذها بجدية [٤٨] . وكتاباته عن الأدب الألمانى – وإن كانت أقل تحاملا –

(٤٦) بالنسبة للتصاوير الحديثة عن فن بوب انظر على سبيل المثال : أوستن وارن : « الكسندر بوب » فى « غضب النظام » (شيكاغو ، ١٩٤٨) ص ٣٧ – ٥١ ، ماينارد ماك : « الفطنة والشعر وبوب » فى « بوب ومعاصروه : مقالات مهداة لجورج شربرن » (أكسفورد ، ١٩٤٩) ص ٢٠ – ٤٠ ، وليم ك . ويمسات : « البلاغة والقصائد : مثال بوب » فى « مقالات المعهد الانجليزى » ، ١٩٤٨ (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ١٧٩ – ٢٠٧

(٤٧) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٧٤ ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١ ، المجلد الثامن ، ص ٩٣

(٤٨) مجموعة من أقوال دى كوينسى المعادية للفرنسيين واردة فى مقال لسلى ستيفن ص ٢٦٤ – ٢٦٥ ومنذ ذلك الوقت تم اكتشاف ملاحظات مخطوطة متأخرة فيها نغمة أكثر تعاطفا فى تناول الدراما الفرنسية : « انظر : « دى كوينسى عن الدراما الفرنسية » فى « مزيد من الكتب » ، العدد ١٤ (١٩٣٩) ص ٣٤٧ – ٣٥٢

يصعب أن تكون متزنة ، وقد يضحك الإنسان على إضفاء الطابع الأخلاقى المسلّى للغاية عن « فلهلم ميستر » بطل رواية جوته التى تحمل هذا الاسم وعن عشيقاته [٤٩] . ولكن الأصعب أن نتلمس له الأعذار (فيما عدا أن يكون مثل الجرسونات) وهو يكتب عن حياة جوته وشيلر فى (الموسوعة البريطانية) (١٨٣٨) . ودى كوينسى يستبعد «فاوست» على أنها غير معقولة ولا يذكر شعر جوته الغنائى ، وهو يتجافى كل نثر شيلر وشعره وكل المسرحيات الدرامية بعد « فالنشتين » [٥٠] وقد اعتقد دى كوينسى أن جوته « أدنى بكثير من كولردج فى القوة وتوجّه العقل » وتنبأ بأن « الأخلاف من بَعْده سوف يدهشون للصنم المدمَّر الذى أساسه وهم أجوف ولا معنى له سوف يتركون عبادة آبائهم لغزاً لأعقابهم » [٥١] ولا نجد إلا الصفحات المتعاطفة القليلة عن جان بول [٥٢] هى التى تلطِّف من لهجة دى كوينسى ولكنها أمور عرضية حمقاء فى الأدب الألمانى [٥٣] .

وهو لا يكون فى حالته الطبيعية إلا فى الأدب الإنجليزى الحديث . ومقاله « حياة شكسبير » للموسوعة البريطانية (١٨٣٨) هو على أى حال لا يكاد يتفق مع رأى الألمان ، فالمقال كله إطناب بشكل لا يُصدَّق وخال من المعلومات وغارق فى التأملات العاطفية عن « خيبات أمل شكسبير فى زيجاته » [٥٤] . والمقال الصغير عن « الطرْق على بوابة ماكبث » (١٨٢٣) تدعو إلى الإعجاب حقا باعتبارها تحصيلا رائعا له

(٤٩) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٢٢ – ٢٥٨ ، عرض تحليلى لترجمة كارلايل فى « مجلة لندن » (أغسطس ، ١٨٢٤) والجزء الأول الذى يهاجم ترجمة كارلايل ويدرج أكبر العبارات مبالغة عن نزعة جوته اللاأخلاقية وغبائه ... الخ لم تعد تطبع فى « كتابات مجموعة » .

(٥٠) « كتابات مجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٤١٨ ، ص ٤٣٧

(٥١) « كتابات مجموعة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٥

(٥٢) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ – ٢٧٢ (١٨٢١) .

(٥٣) وهكذا من المستحيل أن نتفق مع كلارنس د . ثورب (الملحق بكتاب بروكتور ، ص ٢٩٧) من أن عمل دى كوينسى عن الأدب الألمانى له أهمية تفوق الأهمية عند كارلايل .

(٥٤) « كتابات مجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٥٤

تأثير قوى . ويضرب دى كوينسى الأمثال من الحياة اليومية - مثل صمت الشوارع وهجرتها بعد جنازة كبيرة ثم يقطع الصمت فجأة صوت العجلات وهى تتباعد من الساحة - وذلك ليشرح تأثير الطرق فى (ماكبث) :

« إن هجعة القلب الإنسانى وولوج القلب الشيطانى كان يجب التعبير عنهما وجعلهما محسوسين . لقد بزغ عالم آخر ... ولكن كيف يمكن نقل هذا وجعله محسوسا ؟ ولكى يمكن أن يبزغ عالم جديد فإن هذا العالم يجب أن يختفى لفترة . يجب عزل المجرمين والجريمة - يجب فصلهم بهوة لا تُعْبر عن المد العادى وتتابع الشئون الإنسانية - يجب غلقه وفصله فى جب عميق ... يجب إفناء الزمن ، العلاقة مع الأشياء دون أن تُلْغى .. إن الطرق على البوابة شديد ، وهو يُسْمع عاليا حتى رد الفعل قد بدأ ؛ إن ما هو إنسانى قد ترك انعكاسه على ما هو شيطانى ، ودوافع الحياة بدأت فى النبض من جديد ، وإعادة بناء مجريات العالم الذى نعيش فيه يجعلنا أولا حساسين بعمق لما يوضع بين قوسين على نحو مخيف مما يفصلهم » .

لقد وضع دى كوينسى أصبعه على نقطة التحول الحاسمة فى التمثيلية وقد حلل التغير الفجائى ، رغم أن الإنسان قد يشك فيما إذا كان تأثير الطَرْق يعمل عمله على نحو تراجعى ليعزل المجرمين . أفلا يمكن للتأثير أن يجرى تفسيره على نحو بسيط بمشاركتنا فى الاستيعاب والرعب من المجرمين المذنبين ؟ إن الطرْق أشبه بصوْت القدر ، النذير بالجزاء ؛ وكل واقعة يومية يُعاد - بالأحرى - بناؤها من خلال حديث الحمَّال الذى لم يرد ذكره إطلاقا فى مقال دى كونيسى . ويصل المقال إلى الذروة فى الخطبة الطنانة عن شكسبير وهى شكل فى الكتابة يتميز بها الإعجاب الشديد الرومانسى بشكسبير :

« أيها الشاعر العظيم ! إنها أعمالك ليست مثل أعمال الرجال الآخرين ، إنها مجرد أعمال فنية عظيمة ، لكنها تشبه أيضا ظواهر الطبيعة ، مثل الشمس والبحر ، مثل النجوم والأزهار ، مثل الصقيع والبَرَد ، مثل المطر والندى ، مثل عاصفة البَرَد والرعد والتى يجب أن تُدرس بخضوع تام لملكاتنا الخاصة وبالإيمان الكامل أنه فيها لا

يمكن أن نجد شيئا كبيرا وشيئا صغيرا ، لا نجد فيها شيئا غير مفيد أو بلا جدوى ، بل كلما أمْعَنَّا فى اكتشافاتنا نرى براهين على التصميم والتنظيم المحكم الذاتى حيث لا ترى العين المهملة سوى ما هو عرضى ! » (٥٥) .

إنّ شكسبير هو الطبيعة - لكنها الطبيعة التى تكشف تصميم الله فى أصغر كل تفصيلة : الطبيعة المتصالحة مع الفن .

ولا يشعر دى كوينسى بمثل هذه الحميمية مع معاصريه . والمقال عن الشاعر كيتس (١٨٤٦) فاتر . وهو يندد بـ « إنديميون » (٥٦) « على أنها جنون منتصف الصيف الخاص بالمحبة والمشاعر المنتحرة الزائغة والتخنث الميت » ، إنها قصيدة تنتمى إلى « أحقر مجموعة شمعيّة التكوين ، أو أحقر حيلة مبتذلة مذهبية » وكيتس يسىء استخدام اللغة الإنجليزية ويسحقها على نحو مثير « كما لو كان يطؤها بحوافر جاموسة » . لكن لا يزال ينتج عملا خالدا هو « هيبريون » (٥٧) وفيها « العظمة والجمال الأخّاذ والساحة معبد يونانى حافل بالنحت اليونانى » (٥٨) . ولكن حينئذ ، بعد عام ، يتذكر دى كوينسى أن الشىء الذى يوصف بأنه مثل معبد يونانى ليس مدحا له لأن الأساطير اليونانية (ضعيفة) وعاجزة عن تربية أى شىء بعمق على نحو الموجود فى قصيدة « هيبريون » التى تقوم على عقائد أكثر قدما وأكثر حلكة (٥٩) ولانجد كلمة واحدة عن قصائد كيتس أو القصائد القصصية الأخرى .

وعند النظر فى السياسة والدين عند الشاعر شلى فإننا نجده يحظى بتفضيل أكبر قليلا . ودى كوينسى بذل جهدا فى مقاله (١٨٤٦) لبيان « الصفات التى تدعو

(٥٥) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٣٩٣ - ٣٩٤

(٥٦) قصيدة فى أربعة كتب ألفها الشاعر كيتس عام ١٨١٨ ويصفها كيتس نفسه بأنها محاولة مليئة بالحمية أكثر من كونها عملا كاملا منجزا . (المترجم) .

(٥٧) قصيدة لكيتس كتبها فى ١٨١٨ - ١٨١٩ وقد كتب منها صورتين مختلفتين وظلت كل صورة ناقصة . (المترجم) .

(٥٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٨٩ ، ص ٣٩٢ - ٣٩٣

(٥٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥٩ (١٨٤٧) .

للإعجاب في طبيعته الخلقية » وإخلاصه ونقاشه . وهو لا يفعل هذا إلا بشرح سلوك شلي وآرائه على أنها « جنون جزئي ؛ وهو يبّين تعصبه الأعمى الشديد بأن يذكر أن شلي قد تلاشى في « دوامة مقدّسة » تسبّب فيها « بحر ديني » لكي ينتقم من مصيبته « إله منكر مهان » . ولانجد شيئا على الإطلاق في المقال المطول عن الأعمال فيما عدا « سنسي » [٦٠] التي يدافع عنها دي كوينسي بسبب « الطبيعة الملائكية لبياتريس » و « النور المتألق في الظلام » . « وحتى المجرم ، بل وحتى قاتل أبيه رغم أنه ينطلق من نفسه إنما ما يفعله هو أن يعمّق تلك الخلفية من الحلكة التي تنقذف في كشف أكثر امتلاء – عظمة ذلك الوجه الذي يعاني [٦١] » .

ودي كوينسي لم يعرف كيتس أو شيلي معرفة شخصية ، وهو يعرف بالفعل وردزورث وأعجب به باعتباره أعظم شاعر في العصر . لكنه عرف وردزورث معرفة جيدة واستطاع أن يكتب عنه وعن عائلته وليس عنده إلا خليط عجيب من المحبة الأصيلة والحقد الشائع . لقد كانت السيدة وردزورث « واضحة جداً » ولديها « انحراف في الرؤية كبير » . إن دوروثي تتلعثم وتمشي بدون رشاقة ولا تعرف إلا القليل جدا . ومن المؤكد أن وليم « لديه ساقان زخرفيتان » وكان عنده انحناء في الكتفين وكان شيخا مسنّا بشكل دائم وكان عاجزا عن « التواضع والتكريس للتودد » [٦٢] . وهو محظوظ حظا شديدا في كل الأمور المالية وقد ورث كما كان يشغل وظيفة وإن كان لا يمارسها إلا عندما تكون هناك حاجة إليها كما لو كان الناس يموتون من أجل مساعدته . لكن هذه الذكريات (١٨٣٩) تبعها نقد أصيل نوعا ما عن الشعر في مقال متأخر (١٨٤٢) . وجانب من المقال يتكوّن من السخرية والانتقاد : فمارجريت مثلا في قصيدة (نزهة) كان يجب أن تكتب إلى وزارة الحرب لتتأكد أين يوجد زوجها [٦٣]

(٦٠) تراجيديا كتبها شلي عام ١٨١٩ (المترجم) .

(٦١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادي عشر ، ص ٢٧٤ – ٢٧٦

(٦٢) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٦ – ٢٣٩ ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٨٣

(٦٣) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادي عشر ، ص ٣٠٦

وبطبيعة الحال يمدح اكتشافات وردزورث في الطبيعة كما يمدح « عينه الثاقبة » . ودى كوينسى مثل كولردج من قبله يدلى بأمثال هذه الملاحظات التى هى أشبه بإعتام عدسة العين التى تبدو كما لو كانت « قد تجمّدت من جرّاء المسافة » أو القطيع من الغنم الذى يرعى .

« رءوسها لا ترتفع أبدا !

وهناك أربعون منها تُطعَم كأنها واحدة » (٦٤) .

غير أن دى كوينسى يستطيع أيضا أن يشخِّصَ شعر وردزورث بمنظور أحدً ، فطريقته هى في التناول النقدى بعواطف متزنة « وكشف النقاب فجأة عن علاقة بين الأشياء التى تُعدُّ آنذاك لا صلة لها ومستقلة » وأخيرا بحثه النسقى عن « الحزن فى كل وفرة من الفرح » والتَطلُّع إلى « تَدفُّق الفرح فى الحزن والحزن فى الفرح – هذه الورطة المتبادلة للظلام فى النور والنور فى الظلام » (٦٥) . ويُسمِّى دى كوينسى هذا «مبدأ التطاحن» (٦٦) ، وهو واضح على أساس مماثلة قوانين التداعى ويمكننا أن نسميه السخرية أو التناقض الظاهرى .

مثل هذه التعليقات المميِّزة – ومعظمها يستهدف تحليلا لاستجابة القارئ تجاه الأدب – تقوض الفقدان الموحش لأشكال المزاح المرحة والغرائب البارعة والخطب الطنانة عند دى كوينسى . زيادة على ذلك من خلال كل مقال مهما يكن مسهبا واستطراديا فإنه يشعّ بشخصية شيطانية رائجة غريبة وعقلية يقظة . غير أن دى كوينسى ينقصه نسق وتناسق وموضوعية الناقد العظيم .

(٦٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣١٧ – ٣١٩ والاقتباس من « كُتبت فى مارس وقت الاستقرار على الجسر عند السان مائى » فى « الأعمال الشعرية (بإشراف سلينكورت) المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(٦٥) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٠١ ، ص ٣٠٢ ، ص ٣١٥

(٦٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٣٦ والمبدأ جرى استخدامه أيضا بالنسبة لمسرحية « لير » (الكتابات المجموعة ، المجلد العاشر ، ص ٤٩) و« الفردوس المفقود » (الكتابات المجموعة ، المجلد العاشر ، ص ٤٠٣ – ٤٠٤) .

المصادر والمراجع

I quote *The Collected Writings*, ed. D. Masson (14 vols. London, 1896), as M. Also *The Posthumous Works*, ed. Alexander H. Japp (2 vols. London, 1891), as Japp. Edward Sackville West, *Thomas De Quincey, His Life and Work* (title of English edition : *A Flame in Sunlight*) (*New Haven*, 1936), contains a brief survey of the criticism.

Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature* (Ann Arbor, 1943), makes extravagant claims for De Quincey's greatness.

John E. Jordan, *Thomas De Quincey, Literary Critic* : His Method and Achievement (Berkeley, 1952), is the best detailed analysis.

John E. Jordan, *De Quincey to Wordsworth : A Biography of a Relationship, Berkeley, Calif.*, 1962.

Among essays, see Leslie Stephen's severe account in *Hours in a Library*, Vol. 1, London, 1874; Saintsbury's in *Essays in English Literature* (1780-1860), London, 1890; the pamphlet by J. H. Fowler, *De Quincey as Literary Critic*, English Association, 1922; the chapter in A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, London, 1926; my "De Quincey's Status in the History of Ideas," *Philological Quarterly*, 23 (1944), 248 - 72, an extended review of Proctor's book, reprinted in *Confrontations*, Princeton, 1965; John E. Jordan, "De Quincey on Wordsworth's Theory of Diction," *PMLA*, 68 (1953), 764-78. J. Hillis Miller, *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., 1963), contains a remarkable chapter on De Quincey, pp. 17-80.

لـي هنــت

(١٧٨٤ - ١٨٥٩)

لقد رأينا أن دى كوينسى هو الأقرب إلى وردزورث فى النظرية الأدبية . أما لى هنت - إذا أمكن للإنسان أن يعمم عن نتاجه الهائل الذى يقع فى حوالى خمسة وخمسين عنوانا للكتب ومئات المقالات - فيبدو هو الأقرب إلى لامب وهازلت فى المنهج ، وهو من المؤكد أنه يستمد نظريته فى التخيل من كولردج . لقد أثنى هنت على نقد كولردج لوردزورث باعتباره « أجمل محاضرة عن فن الشعر فى اللغة » [1] ، وهو يكتب بروعة أشدّ عن نقد لامب « بأستاذية » [2] ؛ ولقد أعجب بهازلت بالرغم من أنه فى الغالب لا يتفق مع فجاجة أحكامه [3] .

ومعظم تصريحات هنت النسقية عن المبادئ هى المدخل لقوله « ردًا على التساؤل: ما هو الشعر ؟ » فقد تحدّث فيه عن « التخيّل والخيال » (١٨٤٤) وهو مختارات منتقاة من شعر تشوسر إلى كيتس وهو يحاول أن يُبيّن « أى نوع من الشعر يُعدُّ (أشد أنواع الشعر شاعرية) » ؛ إن الشعر « فى عناصره مثل ماهية خالصة مصفاة » أو « شعر خالص » كما يقول أحيانا : وهو يبحث الرد على التفرقة التى طرحها كولردج بين التخيل والخيال . غير أن تفرقة كولردج مع هنت فقدت مدلولها فى مبحث مثالى للمعرفة : لقد كف التخيل عن أن يكون تخيلا إبداعيا ، وقد أصبح مرة أخرى مجرد ابتكار ، ابتكارية ، أو تشكيل صور . ولا تزال بقايا تفرقة كولردج قائمة : التخيل هو « إدراك حى بأشكال التعاطف الوجدانى فى طبائع الأشياء » ، والخيال « هو رياضة تلاعبية مع تشابهاتها ، سواء كانت حقيقية أم مفترضة » . لكن الهوة بين الملكتين تتسع : فالتخيل عند هنت ينتمى إلى التراجيديا أو ربّات الشعر الجادة ،

(١) « كتاب السونيتات » (مجلدان ، بوسطن ، ١٨٦٧) ، المجلد الأول ، ص ٨٧ في الهامش .

(٢) مجلة « اكزمنر » ، أعيد فى بلوندن : « هنت اجزمنر الى موضع الفحص » ، ص ٢٢٠

(٣) كتب هنت ثلاثة مقالات عن الأعمال النقدية لهازلت : « عن « شخوص تمثيليات شكسبير » (١٨١٧) أعيد طبعها فى « النقد الدرامى عند لى هنت ١٨٠٨ - ١٨٣١ » ، بإشراف ل . هـ . و س . و . هتشنز (نيويورك ، ١٩٤٩) ، ص ١٦٧ - ١٧٩ وملاحظات فى ٣١٧ - ٣٢١ ؛ « محاضرات عن الشعراء الكوميديين الانجليز» ، فى مجلة «اكزمنر» ، ١٨ أبريل ١٨١٩ ، و « محاضرات عن أدب عصر اليزابيث » ، فى مجلة «اكزمنر» ، ١٩ مارس ١٨٢٠ والعلاقة المعقدة بين هنت وهازلت بحثها لا ندرى فى كتابه « لى هنت » .

والخيال ينتمى إلى الكوميديا ، وأحد معلمىْ التخيل هو السوداوية . والخيال هو «بدون الثقل الآخر للفكر والوجدان» . إن الخيال هو « لعب أخف للتخيل أو الشعور بالمماثلة المستخلص من الجديّة » ، إنه « الجانب الشعرى من الفطنة » [٤] . وتدهور الخيال إلى مجرد الفطنة قد اشتط به هنت أبعد مما ذهب إليه وردزورث أو كولردج . وفي مختارات هنت المجموعة بعنوان « الفطنة والفكاهة » (١٨٤٦) تجرى مساواة الفطنة حتى مع « الخيال فى أشد التعبيرات الإرادية الدقيقة عنه ، وفي أدنى حالاته شاعرية » . والفكاهة تختلف فى أنها تتناول « متنافرات الشخصية والظروف كما تفعل الفطنة فى تلك الأفكار المتعسّفة » [٥] . هذه الفروق الواهية لا تبرهن عليها العبارات العديدة من أن الفقرة من الفقرات يمكن أن تصور كلا التخيل والخيال أو التصنيف المختلط لأعمال التخيل والفكاهة وفق المقولات البلاغية . فالخيالات الطبيعية وغير الطبيعية والتشابة والاستعارات والاستعارات الحية واللمسات الصغيرة مثل ذقن بريام الرمادية فى الأساطير القديمة وهو ينحنى أمام أخيل هى الأقسام الفرعية للتخيل ، والتشبيه والاستعارة والسخرية والهزلية الحادة والمحاكاة التهكمية والمبالغة والتوريات والنظم الأجوف هى بعض الأقسام الثانوية للفطنة . وفى الممارسة نجد أن الشعر التخيلي ينقسم إلى « الصور المجازية » و « الموسيقى » : إما وحدة فن التصوير والموسيقى التى أُعجب بها هنت عند سبنسر أو مجرد الموسيقى عند كولردج . غير أن النتائج النظرية لهذا المثال عن « الشعر الخالص » لم تُستّخلص على الإطلاق . وهنت بعد الملحمة (مع الدراما) وليس الشعر الغنائى ذروة الأجناس الأدبية [٦] . وهو يفهم « بالموسيقى » فى الشعر – مشتطاً – على أنها النغمة و « حلاوة » النظم ، أو بكل بساطة مثل النظم الغنائى المُوَقّع الحر الذى وصفه كولردج . وهنت فى رد فعله المبكّر

(٤) « التخيل والخيال » ص ٧ من المقدمة ، ص ٢٧٧ ، ص ٢٩٥ ، ص ٩ – ٣٠ ، ص ٣١ – ٣٢ ، ص ٢ ، ص ٣٢

(٥) « الفطنة والفكاهة » (لندن ، ١٨٤٦) ، ص ٩ ، ص ١٢

(٦) « التخيل والخيال » ، ص ٣٢ – ٣٣ ،، ص ٦٢

ضد « المنظومات الغنائية الوقواقية » التى هى بيْن بيْن وسط الرفعة والانحطاط » (٧) عند بوب امتدح بيت الشعر المنساب عند دريدن ، ومارس روبيتا مقفى مفككا دارجا فى إعادة حكْيه التافه لطلقة السرد عند باولو فرانشسكا (قصة ريمينى) (١٨١٦) . ولكن فيما بعد فى « كتاب السونيتات » (١٨٦٧) الذى نشر بعد وفاته استطاع هنت أن يُصرَ على المتطلبات الفنية الصارمة لشكل النظم ويصرّ على الخطاطية المقفاة الإيطالية للسوناتا ويصر على الفكرة الأساسية ويستطيع أن يزكى تآليف السونيتات باعتبارها « تجديدا كليا » وهو « لا يحتاج إلى أن يتداخل مع شئون الحياة اليومية غير الأكل والسير » (٨) . إن الشعر الخالص وقد تصوره فى البداية على أنه الشعر التخيلى قد أصبح الشعر المتقطّع ، الشعر باعتباره هربا ، الشعر باعتباره تسلية ، الشعر باعتبارة لعبة جميلة . ولا عجب أن هنت لم ير أى صراع بين الشعر والعلم ، بين الخيال والواقع . وهو يقرّع كيتس لاستنكاره « تحليل قوس قزح » أى يُقرّعه على لسة الفلسفة الباردة . « سوف يكون هناك شعر للقلب طالما أن هناك دوما ابتسامات ، سوف يكون هناك شعر التخيل طالما ظلت العلل الأولى للأشياء ملغزة . والإنسان الذى ليس بشاعر على الإطلاق قد يعتقد أنه لا شىء بمجرد ما يستخلص العلة الفيزيائية لقوس قزح ، لكن لا يجب أن يؤنب نفسه ، فهو لم يكن شيئا من قبل » . « إن عصرا للشعر قد نما مع تقدم التجريب » (٩) .

إن هنت يتأمل هذه المملكة المنفصلة للشعر بإعجاب قائم على التأثر . والنقد — ولابد أنه يعنى به النقد الإحكامى الذى يفرض الرقابة والحظر — « هو فى معظمه إزعاج وتفكك » وهو يندد بالناقد الذى « هو غالبا مؤلف غير ناجح » . وهو « يكاد يكون دائما شخصا أدنى من رجل العبقرية » (١٠) . وهو يعجب بنقد لامب لالشيء سوى أنه

(٧) « مأدبة الشعراء » (لندن ١٨١٢) البيت ١٨ وهذه هجائية منظومة ساخرة بأسلوب « فصول الشعراء » فى القرن السابع عشر التي أعاد هنت كتابتها عدة مرات وألحق بها ملاحظات إشكالية مستفيضة .

(٨) « كتاب السونيتات » ، المجلد الأول ، ص ٤

(٩) « لاميا » ، القسم الثانى ، البيت ٢٣٧ بلوندن : « مجلة اجزمنر للى هنت موضع الفحص » ، ص ١٤٧ . وهناك فقرة مماثلة فى « رجال رنساء وكتب » (لندن ، ١٨٤٧) ص ٤ — ٥

(١٠) « النقد الأدبى » بإشراف ل . هـ . وس . و . هتشنز ، ص ٢٨٧ « التخيل والخيال » ، ص ٣١٦

«نقد مضاد » ولأنه يهدف إلى « مصالحتنا مع كل ما فى العالم » [١١] . وهكذا لا توجد تفرقة بين الذوق والحكم . « الذوق هو الصانع الحق للحُكْم » [١٢] وكل أضرُب الشعر المسموح بها : و « تضييق نطاق التقبّل » أمر مُستَهجَن . وفى التصدير لمختارات أخرى هى « كتاب للأتقياء » (١٨٤٩) والذى يغرس « المشاعر الناعمة الصامتة والعاطفية » يحدد « صاحب النزعة الكلية داخل مضمار الببليوجرافيا الرائعة على أنه القارئ الحق الوحيد ، لأنه هو القارئ الوحيد الذى لا تُفْتقد عنده أى كتابة ... إنه القارىء الوحيد الذى يستطيع أن يستخلص شيئاً من الكتب التى ليس لديه ميل تجاهها » [١٣] .

ولى هنت نفسه هو على هذا النحو من صاحب النزعة الكلية . إنه يريد استثارة الحماس للشعر ؛ إنه يُقدِّم ويجمع مختارات ويُعلِّق ويمتدح بكرم وحرارة . وفكاهته الجميلة وتفاؤله الحفى عن الطبيعة الإنسانية لا تكون إلا عندما يشعر بأنه قد جرحه سلوك بايرون تجاهه فى إيطاليا ، أو عندما يحتج ضد أعضاء حزب المحافظين القساة عندما يكتبون عروضا تحليلية والذين أطلقوا عليه لقب « ملك حى لندن الفقير » والذين اضطهدوا كيتس وشيلى وهازلت لدواع سياسية [١٤] . ولكن هناك حدود حتى بالنسبة للتزمت فى الذوق عند هنت : فهو يعُجَب بدانتى بفضل تخيله وتكثيف عاطفته ، لكنه يكرهه بسبب « كراهيّاته وتعصباته العمياء الشديدة » وبسبب تعصبه الدينى والسياسى . وجزء (الجحيم) من (الكوميديا الإلهية) يبدو له « حلم إنسان متوحش عنده وساوس المرض » [١٥] ، ولديه نفس النوع من التحفظ بالنسبة للتون : لقد كره

(١١) بلوندن « اكزمنر لى هنت موضع الفحص » ، ص ٢١٠

(١٢) « التخيل والخيال » ، ص ٦٣

(١٣) لندن ، ١٨٤٩ ، المجلد الأول ، ص ٨ ، ص ١٢

(١٤) انظر بصفة خاصة « لورد بايرون وبعض معاصريه » ، لندن ، ١٨٢٨ والفصول عن بايرون قد استُخْدمت فى « سيرة ذاتية » (١٨٥٠) وبارنت ميللر « علاقات لى هنت مع بايرون وشيلى وكيتس » (نيويورك ، ١٩١٠) قد تفوق عليه لاندريه . وكثير من هذا ينتمى إلى تاريخ الحرب السياسية لا النقد الأدبى .

(١٥) « قصصمن الشعراء الإيطاليين » (مجلدان ، لندن ، ١٨٤٦) ، المجلد الأول ، ص ١٠ من المقدمة و ص ٦٠ انظر : « كتاب السوناتا » ، الجزء الأول ، ص ١٧ « الخيال والتخيل » ، ص ٢٣٧ ، ص ٢٣٩

فى ملتون « عقيدته الدينية العابسة » التى « تريد أقصى تقوى للأريحية العقلانية » (١٦) . ولا نحتاج إلى القول إن هنت لا يعبأ بسويفت بما عنده من « ضغينة وخشونة » وهو «كاره البشر الخالى من الحب » (١٧) . وبعد بعض أشكال العداء البدئية يقر هنت بأن وردزورث هو « أعظم شعراء العصر الراهن » ، لكنه يتمسك باعتراضاته على ما لدى وردزورث من سياسة . وهو فى رسالة متأخرة وجده عاجزا فى « الجانب الموسيقى من طبيعة الشاعر » – إنه حيوان ذو طابع روحى أو هو أشبه بطائر لطيف ، « متوافق وسعيد » (١٨) – يكرر نفسه بشكل أنيق ويتفكك .

ويصعب أن نحدد اسم مؤلف له مكانة بارزة لم يمدحه هنت . زيادة على ذلك فإن أفضلياته الخاصة واضحة بما فيه الكفاية : إنه يحب تراث ما هو رعوى والسوناتا والرواية الخيالية المنظومة الإيطالية وقد كرّس لكل من هذه الأشياء كتابا كاملا من المختارات أو إعادة حكيها (١٩) . ومن بين الشعراء الإنجليز فإن سبنسر هو شاعره المفضل ، إنه « أعظم فنان مصور أوجدته انجلترا » ، « إن نظمه يكاد يكون عسلا متصلا » . ويعرض هنت « صورا فى متحف سبنسر » ، أى أنه يختار مقاطع من قصيدة « الملكة الجنية » ويرجِع صورها إلى فنانين مصورين كان يمكن أن يصوروها : رافائيل وكورجيووتيتيان وجيودورنى ولوسان وكلود لوريان وحتى ميكلانجلو ورمبرانت » (٢٠) .

ويتجلى ذوق هنت من الناحية النقدية فى ذروة تجلياته فى إعجابه بشعر كولردج وشلى وكيتس وتوجد جدارة أصيلة فى وعيه المبكر بكيتس والذى كتب عنه أول عروض

(١٦) « الخيال والتخيل » ، ص ٢٣٧ ، ص ٢٣٩

(١٧) « الفطنة والفكاهة » ، ص ٣٠٨ – ٣٠٩ ، ص ٣٣٠

(١٨) « عيد الشعراء » ، ص ٩٠ ، رسالة إلى جون فورستر (١٨٤٧) فى لوثر أ . بروير : « مكتبتى الخاصة بلى هنت : الرسائل الخطية » (إيوواسيتى ، ١٩٣٨) ، ص ٢٤٦

(١٩) « جرة عسل من جبل هايبلا » ، لندن ١٨٤٨ ، « قصص من الشعراء الإيطاليين » ، مجلدان ، لندن ، ١٨٤٦ ، « كتاب السوناتا » .

(٢٠) « الخيال والتخيل » ص ١٤ ، ص ١٠٥ ، ص ١٠٣ – ١٣٥ نسخة مبكرة سابقة (١٨٣٣) فى «تاريخ النقد الأدبى» من كتابى هذا وهناك فصل بعنوان « أعظم الفنانين المصورين » .

تحليلية تفضيلية وأول تخطيطات خاصة بسيرته [٢١] ، ومع تكريس لاينحرف أشاد بشدة بشلى كإنسان وكشاعر [٢٢] ، وكان هنت من أوائل من أكّدوا العظمة الخاصة والرقة فى شعر كولردج . « بالنسبة للشعر الصّافى الذى يُسمَّى هكذا بدقة أى الذى لا يتألف إلا من ذاته الجوهرية دون مساعدات تراثية ومتلاشية فإنه أعظم أستاذ فى عصره وإذا استطعتم أن تروا هذا فى قارورة مثل تقطير الزهور (إذا ما نُظِر للأمر فى أفضل حالاته) فسوف يوجد بدون شائبة » [٢٣] ولقد استعرض هنت محللا المجموعة المبكرة لتيسونز بشكل مُحبَّب [٢٤] وأثنى على اليزابيث بارت براوننج ويفضل « أورورا لى » [٢٥] و« السونيتات من البرتغال » على أنها أعظم شاعرة وُجدت قاطبة » [٢٦] .

ونزعة هنت الكاثوليكية كانت نزعة شمولية . وكان « دين القلب » عنده هو الذى فجرّ الثناء على العم توبى [٢٧] على أنه « آخر النبلاء المسيحيين والوحيد الرائع » وقد اعتبر سترن « أحكم رجل منذ أيام شكسبير » [٢٨] لكنه يستطيع أن يعجب أيضا

(٢١) العروض التحليلية المبكرة لهنت عن كيتس تبدأ بمدح « سوناتا البائع المتجول » فى أول ديسمبر ١٨١٦ فى بلوندن ص ١٢٧ – ١٥٨ انظر : هيدر إ . روليز : دائرة كيتس : الوسائل والأبحاث ١٨١٦ – ١٨٧٨ » كامبردج ، ماساشوسيتس ، ١٩٤٨ و ج . ر . ماكجيليفرى : « عن تصور شهرة كيتس » فى « كيتس : بيبليوجرافيا ودليل مرجعى » ، تورنتو ، ١٩٤٩

(٢٢) انظر والتر جراهام « بين شلى لى هنت ومجلة اكزمنر » مجلة بمبلا ، العدد ٤٠ (١٩٢٥) ، ص ١٨٥ – ١٩٢ بانسيون ج . جيتس : « العرض التحليلى من جانب لى هنت لقصائد شلى المنشورة بعد وفاته » فى « أبحاث الجمعية الأمريكية للبيبليوجرافيا ، العدد ٤٢ ، (١٩٤٨) ، ص ١ – ٤٠ وقد طبعت مخطوطة كانت مخصصة « لمجلة وستمنستر » فى ١٨٢٥ لكن رُفضت بناء على رأى ت . ل . بيكوك .

(٢٣) « التخيل والخيال » ، ص ٢٧٧

(٢٤) أعيد طبعه فى « النقد الأدبى » ، ص ٣٤٤ – ٣٧١ ، ص ٥٠٩ – ٥٢٧

(٢٥) رواية بالشعر المرسل من تأليف اليزابيث براوننج عام ١٨٥٦ (المترجم) .

(٢٦) « كتاب السوناتا » ، المجلد الأول ، ص ٨٨ رسالة اقتبسها لاندريه ، الجزء الثانى ، ص ١٩٦

(٢٧) هو عم بطل رواية سترن « تريسترام شاندى » (المترجم) .

(٢٨) « الفطنة والفكاهة » ، ص ٦٩

بفولتير على أنه أعظم كاتب فرنسي . ولقد أشرف على إصدار « الأعمال الدرامية لويتشرلي وكونجريف وفاينرو وفارجوهار » (١٨٤٠) ولم يظهر إلا أدنى شكل من أشكال الذّعر إزاء خلوبهم ، وبالرغم من اعتراضاته المبكرة على « المدرسة الفرنسية » في الشعر الانجليزى فإنه استمتع بدريدن وأحب قصيدة « اغتصاب القفل » ومجّد كل نقطة حسنة ممكنة في شخص بوب [٢٩] . وهنت يقاسم لامب وهازلت تحمّسهم لكتّاب الدراما الإليزابيثيين واليعاقبة ، وقد أشرف على إصدار مختارات من بومونت وفلتشر « وأدرج حتى ما يمكن الاعتراض عليه أخلاقيا » (١٨٥٥) . واستخرج فقرات رائعة من عدد كبير من كتاّب الدراما الآخرين في مختاراته . وقد اعتقد أنّ ويستر وذكر «أعظم الرجال الشكسبيريين » . وواضح أنه كان أول من شخّص فلور في « التحدى » لمدلتون [٣٠] وبالنسبة لشكسبير كان منجذبا إلى ما جرى العرف على أن يُسمى «الطريقة الجنّية في الكتابة » وهو « أعظم روح للإنسانية جمالا ونزاهة » [٣١] . ونقد هنت المسرحي المبكر الذي سبق أو تساوى مع نقد هازلت ولامب مَعنِّي دائما بشكسبير والتمثيل الشكسبيرى . ومعظمه نصيحة للممثلين بالنسبة لتفسير أدوارهم . وهو ينقد بحدّة الأسلوب الطنان عند جون فيليب كمبل ويعجب بتصور الممثل كين لشخصية عطيل . ولكنه يبدو له كاملاً « في وحشيته اليائسة للانتقام ، وتقبّله شبه المستوعب للحقيقة الحقة وأخيرا لاتخاذه النهائي الموقف والكرامة الخلقيين في اللحظة التي يستخدم فيها الحيلة الرقيقة الجميلة وهو يغرس الخنجر في صدرها » . ويحاول هنت أن يدافع عن شخوص شكسبير ضد الطموحات الأخلاقية : فهو يمتدح ديدمونة وأوفيليا على سبيل المثال كما لو كانتا شخصيتين حقيقيتين امرأتين ساحرتين للغاية . وبصفة عامة فإنّ نقد هنت لشكسبير يعكس العبادة الرومانسية المتنامية لنصوص

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٠ – ٢٨١ ، وانظر : « بوب في بعض الأضواء التي يحظى فيها بالاعتبار عادة » في « الرجال والنساء والكتب » ، لندن ، ١٨٧٠ (الطبعة الأصلية عام ١٨٤٧) ، ص ٢٠٣ – ٢١٤

(٣٠) « التخيل والخيال » ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٢

(٣١) « النقد الدرامي » ، ص ١٦٨

شكسبير : إنه يبرر النهاية التراجيدية لمسرحية « الملك لير » أو يستهجن صورة خشبة المسرح وفيها منظر القبر الذى لم يمت فيه روميو من جراء تناوله السم فى التو واستطال المنظر حتى يتحدث إلى جولييت [٣٢] . وعلى الانسان ألا ينسى تمجيد هنت الدائم لتشوسر : « هو ليس شاعرا شيخا إلا من ناحية العمر ، لكنه شاب وشمس ومليء بازدهار الحياة » [٣٣] .

وهكذا نجد أن منهج هنت غير نظرى وكلة تمجيد وهو يُسَمَّى بالنقد (الانطباعى) أو (الاستمتاع التقديرى) . وأحيانا نجد ببساطة نقدا من خلال الاستعارة : فهو يسمى قصيدة « الراعى الرقيق » الرعوية الجميلة لألان رامزى « وردة رائعة إذا شئت ، قل بالأحرى وردة فى كوخ حديقة مغطاة بالندى ويقطفها محب مخلص لحبيبته » [٣٤] . ولكن عادة ما نجد نقد هنت أشبه بدليل فى متحف : همسات عاطفية بسيطة أو علامات تعجب ، إشارة إلى الفقرات الجميلة التى علّم عليها بالقلم أو عزلها وعلّمها [٣٥] ، وأحيانا يكون تعليقا يسمح له بإبداء ملاحظات عن التفاصيل الصغيرة . ومن ثم فإنّه يوجه الانتباه إلى الحروف المتحركة فى مقطع من « قصيدة إلى قبرّة » لشلى أو تعليقات حسّاسة عن فقرة فى « عشية القديس آجنز » لكيتس . « إن مادلين نائمة فى سريرها لكنها نائمة أيضا وفق خرافات وأساطير الفصول ، ومن ثم يصبح السرُّ حجر (الفصول) وكذلك مقرّ النوم » [٣٦] . (إن « الناقد الجديد » قد يفخر بهذا « التفسير ») .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٥ ، ص ٢٠ ، ص ٧٨ - ٨٣ ، ص ١٠٢ ، ص ٢٠١ . مجلة اكزمنر ٢٥ سبتمبر ١٨٠٨ ، ٥ أبريل ١٨١٨

(٣٣) « الشمس الحقيقية » ، ٩ أغسطس ١٨٣٣ أقتبسها لانديه ، الجزء الثانى ، ص ١٦٥ أنظر أيضا «النقد الأدبى » ، ص ٥٨٥ - ٦٠٤ فى التصدير لـ « قصص منظومة » ، لندن ، ١٨٥٥

(٣٤) « جرة عسل » ، ص ١٠٨

(٣٥) أنظر على سبيل المثال « التخيل والخيال » ، ص ٢٨٦ ، عن قصيدة « الحب » لكولردج : « لا أكاد أستطيع أن أقول كلمة عن هذه القصيدة للاعجاب الشديد لها » ، أو « جرة العسل » ، ص ١١٤

(٣٦) « التخيل والخيال » ، ص ٣٠٢ ، ص ٣٢٤ عن المقطع ١٥ من قصيدة « عشية عيد القديس آجنز » .

ولهنت أهمية تاريخية كداعية مروِّج للشعر الصافى التخيلى ، كمتأمل فى الأدب الإيطالى القديم ، وكممجِّد لكيتس وشلى . ولكن تنقصه القوة النظرية كما تظهر ذلك نظريته المفككه الاشتقاقية المستمدة من غيره عن التخيل . وأحكامه أحكام واهنة ، وإن كان هناك ذوق محدد بالنسبة للتخيل الرقيق والمتألق أو السحر العاطفى . بل عنده قوة بسيطة فى التشخيص أو الاستثارة ، رغم أنه يستطيع أن يلاحظ التفاصيل بحساسية . وعلى أى حال فإنه مهم كرجل متوسط لديه أفكار وأذواق رومانسية لطيفة ورقيقة وهو متذوق وشارح مقروء إلا أنه ينقصه التميز الحقيقى للعقل . وربما لم يكن يستحق مثل هذا الطرح المستفيض لو لم يكن الناقد والمؤرخ للنقد سنتسبرى قد اعتقد أنه « على مستوى كولردج ولامب وهازلت » [٣٧] ولو لم يكن قد وجد فى السنوات الأخيرة المجِّدين الذين يضعونه بعد كولردج وهازلت وفوق لامب ودى كوينسى وكارلايل وهو يبدو لى بوضوح أدنى من كل واحد من هؤلاء النقاد .

(٣٧) « مقالات فى الأدب الانجليزى ١٧٩٠ - ١٨٦٠ » (لندن ، ١٨٩٠) ص ٢٢٢

المصادر والمراجع

Hunt has to be quoted from the 19th-century editions, since there are no modern collections except *Leigh Hunt's Dramatic Criticism* 1808 - 1831, ed. L. H. and C. W. Houtchens, New York, 1949, and *Leigh Hunt's Literary* Criticism, ed. L. H. and C. W. Houtchens, New York, 1956. The latter is not an anthology but a collection of inferior unreprinted articles, some not even literary criticism.

I quote *Imagination and Fancy* (3d ed. London, 1846) as IF.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt's* "Examiner" *Examined* (London, 1928), repints some of Hunt's early reviews.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt and his Circle* (London, 1930), is the best life.

The huge monograph (2 vols., 295 and 647 pp. octavo) by Louis Landré, *Leigh Hunt* (Paris, 1935-36), contains a full survey of Hunt's criticism and literary opinions, friendships, and quarrels.

See-besides Saintsbury, Abrams, and Alba Warren-G. Saintsbury, "Leigh Hunt," in Essays in English Literature, 1780-1860 (London, 1890), pp. 201-33.

توماس بابنتون ماكولى

(١٨٠٠ - ١٨٥٩)

إن شهرة ماكولى الواسعة كناقد قد انهارت بحدة أكبر من أى كاتب فكتورى كبير آخر . ويرد ذكره فى كتاب (علم الجمال) للفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشة على أنه ممثل النقد الانجليزى بجانب لسنج وسانت - بوف ودى سنجتيس [١] . ولكن ماكولى نفسه ليست لديه أوهام عن ألمعياته . ففى رسالة موجهة ليكتب مقالا عن سكوت لمجلة (ادنبرة) ١٨٣٨ قال للمحرر « أنا لست ناجحا فى تحليل تأثير أعمال العبقرية . لقد كتبت عدة أشياء عن المسائل التاريخية والسياسية والأخلاقية وأنا لست خجلا منها وأنا أستعيد النظر فيها بالكامل ، والتى أودّ أن يجرى تقديرى بمقتضاها ، لكننى لم أكتب إطلاقا صفحة من النقد عن الشعر أو الفنون الجميلة والتى لا أستطيع أن أخرجها لو كانت لدى الفكرة » [٢] . وسيكون من الظلم ألا آخذ هذا النقد الذاتى مأخذا جادا . إن ماكولى مؤرخ وكاتب سيرة وشخصية عامة سياسية واجتماعية لكنه ناقد أدبى أحيانا بشكل عرضى . ونادرا ما يهتم بتحليل عمل أدبى أو يهتم بنظرية الأدب . وهناك تحامل قوى ضد التنظير وهو شىء محورى فى رؤيته للسياسة والحياة بصفة عامة . وفى المقال عن بيكون أعلن أن كل النظريات « لا جدوى منها » وسخر من الفلسفة اليونانية - وسخر حتما أيضا من كل الفلسفة التأملية واللاهوت - فقد « ملأت العالم بكلمات مستطيلة ولحى طويلة » . ويقدّر ماكولى النفع والتقدم والأفعال لا الكلمات ، إنه مع « فلسفة الثمار » ضد « فلسفة الأشواك » [٣] . إن عدم الثقة بالنظرية قد نَمَا من كراهيته الثورة الفرنسية والجهد المستديم للمصلح الليبرالى وذلك لإبْعاد نفسه عن متطرّفى عصره : النفعيين الذين يبدو أن هناك أهدافا عديدة مشتركة معهم ولكنه نقدهم بسبب نزعتهم العقلانية والطوبوية .

إنّ ماكولى يرفض التأمل النظرى ومع هذا فهو يشك بالمثل فى التحليل الدقيق

(١) « علم الجمال » (الطبعة الثامنة ، بارى ، ١٩٤٥) ، ص ٤١١ .

(٢) ترافليان : « حياة ورسائل لورد ماكولى » ، المجلد الثانى ، ص ٧ - ٨

(٣) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الرابع ، ص ١٢٦ ، ص ١١٠ ، ص ٨٩ ، ص ١١٤

وتشريح ما يبدو له أنه يندُّ عن الفهم . « هناك عنصر واحد يجب للأبد أن يمتنع عن أبحاث النقد ، وهذا العنصر هو العنصر عينه الذى به يكون الشعر شعرا » . « إن نسبة الوصف الذى يقدمه عالم الطبيعة إلى حيوان الشيْهَم الشائك من القوارض تماثل نسبة ملاحظات النقد بالنسبة لصور الشعر . إن ما يقوم بتفكيكه بدون كمال لا يمكن إعادة بنائه بكمال [٤] » . مثل هذه النزعة المضادة للعقلانية تبدو أنها لا تترك شيئا للنقد سوى الأقوال المتعلقة بالذوق أو التخلّى عن مهامها للتاريخ والسيرة . وهذا ما قد حدث لماكولى كما حدث لمعظم النقد فى القرن التاسع عشر .

وبالفعل فإن هذا لا يصدق إلا على ماكولى فى فترة متأخرة فى مرحلة النضج . فهو فى مقالاته الأولى يعرض خطاطية تأملية شديدة لتاريخ الشعر ، وهى خطاطية تتضمن مفهوما للشعر ومعايير للنقد . والخطة التاريخية تشكلت فى أول مقال خالص لماكولى عن دانتى (١٨٢٤) وهذا يشكل أيضا أطروحة مقاله عن ملتون (١٨٢٥) وقد تكرر فى المقال عن دريدن بعد هذا بحفنه صغيرة من السنوات (١٨٢٨) . ورغم أن ماكولى يبدو أنه قد قرأ هازلت أو بيكوك [٥] فإن خطاطيته مشابهة لمثل الخطاطيات عند نقّاد القرن الثامن عشر وعند وورتون حيث تضم النقطة المزدوجة فى الرأى الإيمان بالنزعة البدائية والايمان بالتقدم . « إن مجتمعا فجّاً هو المجتمع الذى ينتج أكثر الأعمال أصالة » . « ومع تقدم الحضارة لابد وأن الشعر فى معظمه يتدهور بالضرورة » [٦] . ويعتنق ماكولى نظرة جمعية دون تحفظ . « إن القوانين التى يعتمد عليها التقدم وانهيار الشعر وفن التصوير والنحت يعمل بيقين أقل عن تلك التى تنظم المعاودات الدورية للحرارة والبرودة ، الخصوبة والجدْب » . وهناك

(٤) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٩١ – ١٩٢

(٥) انظر المجلد الأول من كتابى هذا « تاريخ النقد الأدبى » وكذلك المجلد الثانى ومقال كارفر « مصادر مقال ماكولى عن ملتون » ، « مجلة الدراسات الانجليزية » العدد السادس (١٩٣٠) ص ٤٩ – ٦٢ ومقال فريدريك ل. جونز : نظرية ماكولى عن الشعر عند ملتون » ، « مجلة اللغة الحديثة الفصلية » ، العدد ١٣ (١٩٥٢) ص ٣٥٦ – ٣٦٢

(٦) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٢ ، ص ٨٦

«روح العصر» التي يستطيع الفرد أن يكافح ضدها ، » إننا لن نقول عبثا تماما ولكن نقول بنجاح شديد واستحسان ضعيف » (٧) . إن شاعر المجتمع الحديث هو بقايا من عصر أكثر بدائية . » إن مَنْ يأمل وهو في مجتمع مستنير ومهتم بالأدب أن يكون شاعرا عظيما يجب عليه أولا أن يصبح طفلا صغيرا » . إن شاعرا حديثا عليه أن يكون لديه » اعتلال معين في العقل » ، جنون جميل نظرا لأن الشعر يجرى تصوره على أنه » فن ينتج وهما قائمًا على التخيل » . والوهم هنا يعني عالما خياليا ينتهك كل المعنى الشائع . » مثل تلك الفروض الأولى (عن الشعر) تقتضى درجةً من الفجاجة والتي ترقى في معظمها إلى تدهور جزئى ومؤقت للعقل (٨) » . وقول كولردج » إرادة الشك في عدم الإيمان » أصبح هو الجنون المراد . وعلى الانسان أن يتبين أن المقال عن دريدن يضفى طابعا حديثا على الأشكال المتطرفة في هذا الرأى . فلا تزال هناك الخطاطية المألوفة لتبادل العصور الإبداعية والنقدية . » إن حكمنا ينضج وتخيلنا ينهار » ولا يزال ماكولي يتمسك بأن » التخيل هو الأقوى عند البدائيين والأطفال والمجانين والحالمين » . لكنه يرى الآن أن المبدأين لا يمكن أن يستبعد كل منهما الآخر تماما . وهو يرى أن » الناس تعقلوا أكثر في عصر إليزابيث عما في عصر إجبرت كما أنهم كتبوا شعرا أفضل » . وهو الآن يعترف بوجود فرق بين الشعر كفعل عقلي والشعر كنوع من التأليف ، ويرى الحاجة إلى التجربة في التواصل . » الأعمال الأولى للتخيل ... فقيرة وفجة ، ليست من إرادة العبقرية ، بل من إرادة المواد التي يتم الاشتغال عليها . وما كان يمكن للفنان المصور اليوناني فيدياس أن يفعل شيئا بالنسبة لشجرة قديمة وعظمة سمكة أو هوميروس بلغة هولندا الجديدة » (٩) .

وعلى أى حال فإنّ النظرة البدائية تسود أحكام ماكولي الأدبية الأولى في بواكيره .

(٧) » مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٩٠ ، ص ٩١

(٨) » مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٩٠ ، ص ٨٨ ، ص ٨٩

(٩) » مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ ، ص ١٩٨ ، ص ١٩٩ ، ص ٢٠٠

وشكسبير هو « أعظم شاعر وُجد على الاطلاق » عندما أخلى نفسه لدافع التخيل . « ولكن بمجرد أن بدأت قواه النقدية تشتغل غاص إلى مستوى كاولى أو بالأحرى إنه أساء ما لدى كاولى . وكل ما فيه من سوء فى أعماله سيء فى تفاصيله ، إنه سوء مُتعمَّد » . والأعمال القليلة العظيمة للتخيل التى تظهر فى عصر نقدى هى أعمال الرجال غير المثقفين : بَنْيَنْ وديفو وبيرنز [١٠] . وملتون هو فى وقت واحد « رجل المعرفة ورجل التخيل » ، هو هكذا استثناء فى عصر الفلاسفة وعلماء اللاهوت . ويحاول ماكولى أن يصل إلى هذا الهروب من روح العصر بعزلة ملتون فى سديمه واستقلال عقله وفى اللاهوت والسياسة . غير أن ملتون لم يقتصر على التمرد ضد عصره . فقد وجد أيضا حلا توفيقيا للصراع المفترض بين التخيل والعقل بكتابة شعر (إيحائى) أكثر منه (تصويرى) . ودانتي مُفْرِض فى التصوير ومفرط فى العينية : غير أن ملتون يترك – عن عمْدٍ – عالمه من الأرواح فى التباس . « إن أصدقاءه بصفة خاصة هم مخلوقات عجيبة . إنهم ليسوا أشرارا ، إنهم ليسوا وحوشا قبيحة . إنهم بلا قرون وبلا ذيول » [١١] . ويشارك ماكولى وجهة نظر القرن الثامن عشر أن اللغة فى بواكيرها كانت تصويرية ، هى لغة الصور ، ومن ثم هى لغة ما هو شاعرى بينما اللغة الحديثة وهى تصبح لغة تجريدية للرموز (بمعنى العلامات المتعسِّفة) ستصبح ملائمة على نحو أقل للشعر . ودانتي هو عند ماكولى شاعر الصور ، شاعر الصور القوية ، و (الكوميديا الإلهية) « تندّ عن المقارنة ، وهى أعظم أعمال التخيل منذ هوميروس » [١٢] . وماكولى وهو بروتستنتى عنيد يسمى « الدين الكاثوليكى أكثر الأديان شاعرية » لأنه أكثرها تصويرا . وهو يدافع عن التفاصيل الغريبة عند دانتى لأنها « أكثر تأثيرا » عن « الجلالة الغامضة » عند ملتون . وهو يمتدح عند دانتى

(١٠) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦ عن ديفو انظر المجلد الأول ، ص ٢ ، وترقليان ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٤ – ٤٥٥

(١١) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٠٥ – ١٠٦

(١٢) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٤٩

«العرض المؤنسن للكائنات الخارقة للطبيعة» وما عنده من « تخيلات وثنية » في العالم الآخر ورأى استعارات دانتي ومقارناته مستمدة من الموضوعات الأرضية « المتناغمة مع جو الواقع القوى » والتي نجح دانتي في إقامتها [١٣] . وملتون رغم أنه قد اخترع من إيحائه الخالص وسيلة للحصول على غايته يجب أن يعد شاعرا متدينا . « إن الحكى عند ملتون في هذا الصدد يختلف عن دانتي بمثل ما أن أماديس يختلف عن مغامرات جلفر » . والافتراض الضمني الدائم هو أن « عمل الشعر قائم في الصور لافي الكلمات . إن الشاعر يستخدم الكلمات حقا ، ولكنها مجرد أدوات الفنون وليس موضوعاتها . إنها المادة التي عليه أن يعرضها على نحو من شأنه أن يقدم صورة للعين الذهبية » [١٤] . والتبرير لملتون على هذا النحو هو تبرير تاريخي . وهو في الزمن النقدي لا يبتكر إلا وسيلة الإغراء للعقول المتشككة : إيحاء أكثر منه عرض تصويري .

وثنائية الصورة والعلامة ، أو التخيل والنقد ، تسمح لماكولي أن يواصل خطاطية للتاريخ الأدبي . وإن عصر النقد إنما يعقب عصر التخيل لكن النقّاد الأوائل تخبّطوا في تَطرُّف ابتكار « قوانين متعسّفة للذوق » ، قواعد الصوابية . ويندد ماكولي بالنقد الكلاسيكي الجديد والذي يكاد يكون بلا تحفظ . وريْمر « هو أسوأ ناقد وُجد » . ونقد أديسون هو « من نافلة القول مثل نقد دكتور بلير » . وملاحظات جونسون على تمثيليات شكسبير وقصائد ملتون « تعسة » تعاسة ما عند ريْمر . وطبعته لأعمال شكسبير هي « بلا قيمة » ، وكل أحكامه قد صدرت من تحاملات وخرافات [١٥] . وواضح أن ماكولي لا يجد فائدة في دفاع بايرون عن الوحدات الثلاث وعن صوابية الكسندر بوب [١٦] .

(١٣) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٠ ، ص ١٣ ، ص ١٤ ، ص ١٩ ، ص ١٥

(١٤) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٠١ – ١٠٢

(١٥) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٤ ، المجلد السادس ، ص ٦٨ ، « سير وقصائد » ، ص ٧٩ ، « مقالات نقدية » ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٣

(١٦) ترفليان ، الجزء الأول ، ص ٣٣٥ (رسالة ٢١ أكتوبر ١٨٣٢) .

وكتاب ماكولى « تاريخ انجلترا » يهتم بفترة عودة الملكية وطرد أسرة ستيوارت . ومعظم مقالاته الأدبية تتناول الشخصيات المتأخرة فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر (بَنْيَن ، دريدن ، تمبل ، وكتَّاب الدراما الكوميديين فى عصر عودة الملكية أديسون وجونسون وبوزول وهوراس ووالبول وچون سميث وفانى برنى) . وهنا نجد أن معرفة ماكولى المهتمة بالسيرة والتاريخ وكذلك تعاطفه الانسانى هما الأقوى . ورغم أنه كان قارئاً نهماً للكتاب الكلاسيكيين والإيطاليين العظام بل وحتى الألمان العديدين مثل شيلر فإننا نشعر دائما بأن أواخر القرن السابع عشر والثامن عشر هى وطنه الروحى . ومع هذا بسبب خطاطيته المتعلقة بتاريخ الشعر فقد رأى الفترة على أنَّها فترة انهيار وتدهور . وحتى دريدن الذى أعجب به على أنه أعظم الشعراء (النقاد) وعلى أنه « صاحب العقل الذى لا منافس له فى النظم » بدا له ليس « رجل العقل المبدع » وينقصه « الإحساس العالى بالكلمة والأصالة » [17] . ويصعب أن نجد عند ماكولى « كلمة طيبة فى صالح الفطنة لدى كتَّاب الدراما فى عصر عودة الملكية الذين صدموا حساسيته الأخلاقية وبدوا له على أنهم « لسان حال أكبر جانب فاسد فى مجتمع فاسد » . لقد رفض دفاع لامب لأنه يرى أن القانون الأخلاقى الذى عرضه كتاب الدراما ليس نتاج تخيلهم بل هو « شفرة متلقاة بالفعل ومطاعة من جانب عدد كبير من الناس » [18] . وماكولى أبدى كراهية لألكسندر بوب كإنسان وجعله أدنى من ديفو فى الأصالة والقوة الفطرية للتخيل [19] . ورغم أنه أبدى قدرا من التعاطف الشديد لأديسون كشخص وكأخلاقى وككاتب مقالات إلا أنه لم تتملكه الأوهام عن شعر أولفر جولد سميث ولم يملك إلا أن يقول إن قصته « كاهن ويكفيلد » هى فى الحقيقة واحدة من أسوأ ما جرى بناؤه ، و « القرية المهجورة » [20] هى من الناحية التاريخية غير

(١٧) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٢١٤ ، ص ٢٢٦ ترافليان ، الجزء الأول ، ص ١٢٠

(١٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الخامس ، ص ٦٢ ، ص ٥٧

(١٩) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد السادس ، ص ١٣٠ وما بعدها ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٣ ، ص ١٤٥

(٢٠) قصيدة لجولد سميث كتبها عام ١٧٧٠ وفيها يعلى من شأن الزراعة على التجارة فى الاقتصاد القومى (المترجم) .

حقيقية تماما [٢١] . ولقد اعتقد أن كتابات دكتور جونسون العقلية موضة معرضة للنسيان تماما . وهو لا يبالغ حتى فى تفضيله لفانى برنى . لقد أدرك أنها أدنى من ماريا ادجورث وكذلك جين أوستن التى بدت له الروائية الأقرب لشكسبير فى التشخيص الدقيق [٢٢] . وكراهيته لمن هم على شاكلة تمبل ووالبول الشكاك والدنيوى هى كراهية مؤقتة وسياسية .

والإعجاب الهائل الوحيد لحياة جونسون لبوزول يتبدّى وكله تناقض ظاهرى . لقد فضّل ماكولى هذا العمل على تاسيديس وكلاندون والفييرى و « حياة الشعراء » لجونسون . لقد حقق هذا الكتاب عظمته لاشعوريا تقريبا بالرغم من مؤلفه . لقد كان بوزول «رجلا له أحط وأضعف عقلية» ، وينقصه « المنطق والفصاحة والفطنة والذوق » . « لو لم يكن غبيا كبيرا لما كان كاتبا كبيرا » [٢٣] . هنا نفس التناقضات غير المتصالحة وغير المشروحة وغير المفسَّرة التى تشكل أطروحة مقاله عن بيكون : قاض فاسد شديد ، كائن إنسانى وضيع كان فى الوقت نفسه أعظم محسن فى البشرية ، عظمة الانسان وعاره . هذه المجموعات من الأضداد تندّ عن الادراك الحسى كعلم النفس وهى سطحية كتاريخ .

وتلوح سنوات ١٧٢٠ – ١٧٨٠ لماكولى أدنى انحسار فى الأدب الانجليزى . وجاء الإحياء على يد كوبر [٢٤] . الذى يقارنه ماكولى فى مكانته التاريخية مع الفييرى . ولقد رحَّب بالمحاكاة الجديدة عند الاليزابيثين ، وهو يمدح مونتى لمحاكاته لدانتى [٢٥] . لقد رأى وحدة الحركة الجديدة رغم أنه لايسميها « رومانسية » . والمقال عن بايرون

(٢١) « سير وقصائد » ، ص ٤٤ ، ص ٤٥ – ٤٦

(٢٢) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد السادس ، ص ٥٣ – ٥٤

(٢٣) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٣٢١ ، ص ٣٢٤ ، ص ٣٣٣

(٢٤) وليم كوبر (١٧٣١ – ١٨٠٠) شاعر انجليزى كما كتب ثمانى هجائيات منها « حديث المائدة » و « تقدم الخطأ » و « الأمل » ونشرت عام ١٧٨٢ (المترجم)

(٢٥) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠ ، ص ٢١١ ، المجلد الأول ، ص ٢٠٣

يذهب إلى أن بايرون - بالرغم من أنه قد يكون غير واع - كان « المفسّر الذى يتوسّط بين السيد وردزورث والجمهرة » [٢٦] وأن بايرون « أسّس ما يمكن أن يسمى (مدرسة بحيرة بسيطة) » [٢٧] ولقد امتدح ماكولى رسائل بايرون وطرح النقدات المعتادة لأنانية بايرون الشديدة ونسق فلسفته فى الأخلاق وطرح الوصيتين الكبيرتين : «إكره جارك وأحب زوجة جارك » . زيادة على ذلك ، لقد أدرك أن بايرون لا يمكن طرحه على أنه مجرد إنسان استعراضى : « إنه متكلف فى رد فعله على مشاعره ، وهو يشتط فى هذا التكلف وهذان أمران محيّران » [٢٨] . ورغم أن ماكولى كمؤرخ وككاتب قصائد لابد أنه تأثر بعمق بالتأثير العام لسكوت فإنه ما كان سيقول شيئا فى صالحه فيما لو كان قد كتب المقال الذى طُلب منه أنْ يكتبه « فى السياسة هو تابع أكثر مرارة وأكثر انعدام فى الضمير ، إنه مسرف ومولع بالتفاخر بشكل كبير ... ودائما ما يضحّى بكمال تأليفاته وقوة شهرته بسبب شراهته للمال : الكتابة مع التعجل القذر مما لدى دريدن » [٢٩] . ويصعب أن نتبين من بين معاصريه الشخص الذى أثنى عليه ماكولى أو على أى أسس فيما عدا أولئك المؤمنين بالليبرالية النقدية الذهنية . وقد آزر الحركة الرومانسية . وفى هذا المجال فإن وضع ماكولى مشابه لأستاذه جفرى الذى مدحه على أنه « أكثر اقترابا من أن يكون عبقرية عامة عن أى إنسان فى عصرنا » [٣٠] .

ومع كرّ السنين أصبحت آراء ماكولى فى معاصريه أكثر خشونة ، وهو خاصة فى الرسائل والمذكرات (لم تنشر كاملة إطلاقا) أطلق لنفسه العنان فى الاسترسال .

(٢٦) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠ ، ص ٢١١ ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢

(٢٧) إن ماكولى يتهكم على بايرون ، فمن المعروف أن هناك ما يعرف باسم شعراء البحيرة أو مدرسة البحيرة وهى تضم ثلاثة من الشعراء . كولردج وسو ثى ووردزورث الذين استوطنوا بالقرب من البحيرات الانجليزية (المترجم) .

(٢٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٢٥

(٢٩) ترفليان ، الجزء الثانى ، ص ٩

(٣٠) ترفليان ، الجزء الثانى ، ص ١٥٠ بتاريخ ١٣ ديسمبر ١٨٤٣ وعن جفرى ارجع للمجلد الثانى من كتابى هذا « تاريخ النقد الأدبى » .

وكارلايل في نظره « غبي منمّق فارغ الرأي » و « فلسفته لغو ، وأسلوبه فأفأة » ، « إن لدي أعمق احتقار بالنسبة له »[٣١] ورواية « أرورالي » لإليزابيث براوننج هي «نفاية – نفاية لاقيمة لها – فلسفة سيئة ، أسلوب سيء ، نظْم سيء ، صورة مجازية جسيمة وأحيانا بذيئة» . ورواية « الحوت » لملفل « مليئة بالعبث »[٣٢] . وهو لم يعبأ بديكنز ولم يعبأ بالاشتراكية النكدة في رواية « أوقات عصيبة »[٣٣] . وعلى أي حال بدا أنه يحب ثاكري كروائي وكشخص معا .

والموقف السلبي امتد إلى الرومانسيين . لقد اعتبر كولردج لاشيء ، « سحابة ممتلئة بالمهمهة » و « الخداع » عن العقل والفهم[٣٤] . لقد قرأ (الاستهلال) جهرةً واعتبرها مثل قصيدة « نزهة » على نحو أفقر . وهناك أشكال فرط السرور القديم عن الجبال والشلالات ، والفلسفة المهترئة القديمة عن تأثير المشهد المسرحي على العقل ، والميتافيزيقا الغامضة المجنونة القديمة ، والفضاء اللامتناهي للثرثرة النثرية المسطحة الغبية »[٣٥] . وليس إلا القدماء ، شكسبير وبعض الروائيين مثل ريتشارد سون وجين أوستن ظلوا مُثُله الدائمة[٣٦] . ولكن المتعة والمعرفة يبدو أنهما نائيان بشكل غريب دون تحول أو تحول بسيط إلى آرائه وحساسيته .

(٣١) ريتشموند كروم بيتي « لورد ماكولي » ، تورمان ، أو كلاهما ، ١٩٣٨ ص ٣٣١ في ٢ ابريل ١٨٥٠ وبيتي ص ٣٣٢ في ٣٠ سبتمبر ١٨٥٨

(٣٢) بيتي ، ص ٣٣٩ بدون تاريخ

(٣٣) ترفليان ، الجزء الثاني ، ص ٢٧٩ في ١٢ أغسطس ١٨٥٤ « اقرأوا نورثانجر أبي : إنه يساوي كل الأشخاص من صنف ديكنز وبليني مجتمعين » .

(٣٤) بيتي ، ص ٣٤٠ في ١٦ سبتمبر ١٨٥٩

(٣٥) ترفليان ، الجزء الثاني ، ص ٢٧٩ في ٢٨ يوليو ١٨٥٠

(٣٦) عن حب ريتشاردسون انظر ترفليان ، الجزء الأول ، ص ١٢١ ، ص ٣٧٧ ، عن جين أوستن ، الجزء الثاني ، ص ٢٩٣ ، ص ٣٧٩ و « ملاحظات هامشية بقلم لورد ماكولي » ، اختيار وترتيب . سيرجورج أوتو ترفليان (لندن ، ١٩٠٧) يحتوي بالأحرى على هوامش عامة عن شكسبير وأفلاطون وشيشرون الخ وبالنسبة لقائمة القراءة لمعظم المؤلفين الكلاسيكين ابان اقامته في الهند انظر ترفليان ، الجزء الاول ، ص ٣١٧ ، ص ٤٢١ ، ص ٤٣٦

لقد أصبح الناقد القاضى أو « ملكا على رأس الجيش غارقا فى قوانين الصدارة والذى عليه أن يزحف (يقصد المؤلف) إلى المستقرّ الدقيق الذى عليه أن يتوجّه إليه » [٣٧] . لكن أسس العنوان تظل غامضة: إنها شيء غامض فى معظمها مثل «الحس المشترك» ، مثل حقيقة « المحاكاة » ، و « عرض الطوابع الانسانية » [٣٨] . وواضح أن ماكولى قد رأى عدم كفاية خطاطيته التاريخية السابقة وقد توصل إلى عدم الثقة بأى نظرية ثورية ولقد أدرك استحالة (بالنسبة له) التحليل العقلى والتقدير التخيلى . ولقد ازداد وازداد اقتناعا بالأقوال المُبْتسرة عما يحبّه ومالا يحبه ، واستولى عليه الفشل عينه الذى اتهم به دكتور جونسون – وهنا عاطفة غريبة لترتيب المؤلفين وأعمالهم وفق ترتيب رقمى [٣٩] . « لقد قرر المسائل الأدبية على نحو ما يطرحها المحامى وليس المشرع . إنه لم يبحث الأسس إطلاقا » [٤٠] .

والقدرة الغريبة الكاتب يجب أن تؤثر فينا دائما : معرفته ، وذاكرته ، وجلاء نثره ، ومهارته المستعرضة ، وحيوية عرضه . لكن تعصبه وجموده ونواحى النقص فيه وافتقاره للصبر التحليلى واحتقاره للنظرية كلها تشير إلى قصور عقله . وليست لديه القدرة للوصول إلى ذروة العقل ولا إلى أعمق قاع للنفس . وهو حسب تعبير الناقد ماتيو أرنولد كان رجلا متوسط الحال .

(٣٧) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد السادس ، ص ٥

(٣٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ ، المجلد الأول ، ص ١٦٣

(٣٩) أمثلة الترتيب الرقمى واردة عند ترفليان ، الجزء الأول ، ص ٣٧١ – ٣٧٢ ، ص ٤٧٤ ، الجزء الثانى ، ص ١٩٨ ، ص ٢٠٥ ، ص ٤٢٤ ، الخ .

(٤٠) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٢

المصادر والمراجع

I quote *Critical and Historical Essays* (6vols. Boston, 1900) as E, and *Biographies and Poems, ibid.,* as B. Letters and journals are quoted from the standard *The Life and Letters of Lord Macaulay*, by his nephew, George Otte Trevelyan, 2 vols. London, 1876. Further extracts from the Journal in Richmond Croom Beatty, *Lord Macaulay*, Norman, Oklahoma, 1938.

There are three useful articles on the criticism : Stanley T. Williams, "Macaulay's Reading and Literary Criticism." *Philological* Quarterly, 3 (1924), 119-31, a list; P. L. Carver, "The Sources of Macaulay's *Essay on Milton," Review of English Studies*, 6 (1930), 49-62, on Hazlitt; and Frederick L. Jones, "Macaulay's Theory of Poetry in *Milton," Modern Language* Quarterly, 13 (1952), 356-62, on Peacock as a source.

جون ستيوارت مل

(۱۸۷۳ - ۱۸۰٦)

على الأقل منذ أن حظر افلاطون على الشعراء أن يقيموا فى جمهوريته والشعر له مَنْ ينتقصون مَنْ قدره . وعبر التاريخ كله اعتُبر الشعر على أنّه يكذب أو أنه غير أخلاقى أو أنه بلا جدوى . وكان هناك أيضا دفاع عنه بحجج وعبارات مضادة باعتباره حقيقيا وخيرًا ومفيدا . وفى انجلترا فى أوائل القرن التاسع عشر اتخذ هذا الجدل شكلا جديدا . فالاعتراضات الأخلاقية السابقة التى قالت بها الدوائر الانجليكانية يبدو أنها قد ضعفت . والحطّ من قدر الشعر على أنه بلا فائدة وأنه بلا أساس صادق وجد على أى حال تبريراً نسقياً جديدا فى العقيدة الخاصة بالمنفعة العامة التى بلْورت وجهات نظر نادت بها على نطاق واسع جمعية تقدس التجارة والعلم والتقدم التكنولوجى .

ومؤسس نزعة المنفعة العامة جرْمى بنتام (١٧٤٨ - ١٨٣٢) هو الحالة القصوى لإنسان خالى الوفاض - على الأقل من الناحية النظرية - من أى شعور بالتاريخ أو التراث أو التخيل أو حتى التعاطف الانسانى العادى . وهو بمصطلحه المتحذلق صنف الفنون على أنها « نتاج غير فاعل » وأنها « مجرد إحساسات » . وهو بالمقياس الذى طرحه للذة يحتلُّ الشعر مرتبة متدنية جدا . « لما كان كمّ اللذة متساوياً فإن الدبوس الذى تثبت به اللوحة مساو فى قيمته للشعر » . وبجانب هذا بالطبع فإن الشعر ليس حقيقيا ، هو « عرْض خطأ » ، مبالغة [1] .

أما جون ستيوارت مل (١٨٠٦ - ١٨٧٣) فإنه تلقى تعليمه من والده جيمز مل ، وهو أبرز تلاميذ بنتام وخاصة فى هذه الروح العقلانية ومل فى « سيرة ذاتية » التى كتبها فى أخريات حياته يصف أزمته العقلية عندما اكتشف وهو فى العشرين عدم كفاية النسق وتمرّد عقليا ضد أبيه . ويعزو مل آنذاك أهمية كبرى لقراءة وردزورث (فى ١٨٢٨) « كعلاج لحالتى العقلية » و « كمصدر للفرح الباطنى » [2] فقد ساعده على التغلب على اكتئابه . وفى الخطاب الافتتاحى فى سانت أندروز (١٨٦٧) زكىّ

(١) « الأعمال » بإشراف ج . براونج ، ١١ مجلدا ادنبرة ، ١٨٤٣ انظر المجلد الثامن ، القائمة الخامسة ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٣١ وكتاب مل « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٣٨٩

(٢) « سيرة ذاتية » ، ص ١٠٤

مل بجانب التربية العقلية والخلقية « تربية المشاعر وغرس الجميل »[٣] . والمقال الرائع عن بنتام (١٨٣٨) ينتقد مل أستاذه السابق نقدا مريراً بسبب « قصوره عن التخيل » و « رغبته في ثقافة شعرية » ، و « النقص العام في عقله كممثل الطبيعة الإنسانية الشاملة »[٤] . وهو يبدى تراجعا ويجرى تقييم الشعر دائما كتربية المشاعر وكتحرير من العقلانية الشديدة وكعنصر مطلوب من أجل الإنسانية الشاملة .

وبعد حوالي خمس سنوات من أزمة مل شعر بالحاجة إلى صياغة نظرية عن الشعر وكتب مقالا بعنوان « ما هو الشعر ؟ » (١٨٣٣) أعطى سردا مختلفا وغير معتاد عن طبيعة الشعر . وفيه على نحو أكثر تطرفا عن أى معاصر (ربما باستثناء ليوباردى) ذهب إلى أن الشعر ليس فقط عَرضا للمشاعر وليس فقط علما بل هو أيضا ليس « بلاغة » ، بل هو مناجاة ، إنه تعبير ذاتي صاف ، ولا يعبأ بالجمهور . إن الشعر لا يقتصر على نقل الحقائق العلمية ، بل إنه حتى لا يصف الأشياء أو يحكى الأحداث ومل في نزعته الظاهرية الثابتة ينكر الجانب الإشارى للفن ، ينكر نظرية المحاكاة بالكلية . « إن الشعر الوصفى يتألف .. من وصف الأشياء كما تبدو كما هى قائمة فى ذاتها » . « فإذا وصف الشاعر أسدا فإنه لا يصفه كما يفعل العالم الطبيعى ولا حتى كرحّالة يستهدف إقرار الحقيقة ، الحقيقة الكلية ولا شىء غير الحقيقة » . بل إن الشاعر بالأحرى يجب أن يضيف « حالة الهول أو التعجّب أو الرعب » لدى الإنسان الذى يواجه الأسد . « الآن إنه وصف الأسد بأستانية ، حالة إثارة المشاهد حقًا . إن الأسد قد يوصف بزيف أو بمبالغة ، والشعر سيكون هو الأفضل قاطبة » . إن الحقيقة الوحيدة المطلوبة هى الحقيقة الانفعالية . « إذا لم يُرسم الانفعال الانسانى بصدق شديد فإن الشعر يكون شعرا سيئاً ، أى ليس شعرا على الاطلاق ، بل هو فشل »[٥] . كما أن الشعر لا يقوم فى الابتكار أو الخيال أو الحكى أو الحدث مما يروق للأطفال

(٣) خطاب تدشينى ألقى فى جامعة سانت أندروز ، أول فبراير ١٨٦٧ (لندن ، ١٨٦٧) ، ص ٨٦

(٤) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٣٥٢

(٥) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٦٩ - ٧٠

والناس في المراحل القديمة من المجتمع . « الملحمة طالما أنها ملحمة (أى قائمة على الحكى) ليست شعرا على الإطلاق » هكذا يقول مل رغم أنه يقرّ بأنها شكل كلىّ الشمول يسمح لكل « نوع من الشعر أن يجد مكانه فيه » . كما يعترف بالدراما على أنها « وحدة الشعر والحدث » ، لكن الحدث واضح أنه العنصر الأدبى « بالنسبة للعديدين فإنه عظيم كراوى قصة ، وهو بالنسبة للقليلين شاعر » (٦) .

ويدرك مل أن هذا التركيز على الانفعال مازال لايؤسس الفرق بين الشعر والبلاغة . ولما ان قد استقطع الشعر عن الواقع الخارجي فإنه بالمثل استقطعه عن أى تأثير على القارىء . وفى عبارة شهيرة يقرر التقابل : « الفصاحة (تُنْصت) والشعر (يُسمْع) » ، « الفصاحة تقتضى جمهورا ، وتفرّد الشعر يظهر لنا أنه كامن في عدم وعى الشاعر المطبق بوجود مستمع » . ومن ثم « فإنّ الشعر كله هو من طبيعة المناجاة » . على الشاعر أن « ينجح فى أن يستبعد من عمله كل نأمة من التطلع إلى العالم الخارجى وعالم الحياة اليومية » ويجب « أن يعبر عن انفعالاته تماما بمثل ما شعر بها فى العزلة أووهو على وعى بأنه يجب أن يشعر بها وإن كان يجب أن تظل للأبد غير منطوقة » . « عندما يختلط التعبير عن انفعالاته بالرغبة في ترك انطباع على عقل آخر فإنه يكف عن أن يكون شعرا ويصبح مجرد فصاحة » . ويصوغ مل المسألة علي نحو باهر لافت للنظر : « الشعر وجدان ينطق عن نفسه لنفسه فى لحظات الوحدة » (٧) .

هذا وضع متطرف فإذا ما أخذناه إلي أقصى نتائجه فإنما يُفْضى إلى مفهوم عن الشاعر على أنه منعزل وعن الشعر على أنه تدفق انفعالى بدون حبكة أو بدون حدث أو بدون حتى وصف وعن مستمع يسترق السمع لأشكال المناجاة الخاصة . لكن مل فى رسائله إلى كارلايل فى نياك الوقت رأى المصاعب المتضمنة فى هذا الرأى وكتب في التوّ بحثا إضافيا هو « نوعان من الشعر » (١٨٣٣) يوسّع ويعدّل نوعا ما مذهبه . والآن إنه يقرّ بوجود نوعين من الشعراء : شعراء الطبيعة وشعراء الثقافة ، الأوّل

(٦) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٧٥ – ٧٦ ، ص ٦٨

(٧) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٧١ – ٧٢

يمثلهم شلي والآخرون يمثلهم وردزورث . وشلي يظهر بغرابة - بالأحرى - على أنه شاعر يريد من الثقافة الشاعر السلبي التلقائي الخالص الذي يحقق مطالب التعريف الأول . والنتيجة المترتبة هي أن « الشعر الغنائي هو أكثر شعر متفرّد وحقيقي عن أي شعر آخر » . وعلى أي حال فإنّ وردزورث هو شاعر الثقافة . إن « الشعر » معه « ليس إلاّ مجرد طرح فكرة » . إنّ له « مظهر التعمد الهادئ » . إنه مراد ، ومن ثم فإنه غير تلقائي . « إن عبقرية وردزورث هي في جوهرها غير غنائية » . ولكن ليس هذا انتقاصا من قدْر وردزورث كما يمكن للإنسان أن يتوقع من المقال الأول . بل بالأحرى فإن شلي « كمجرد شاعر » يتعارض مع « الشاعر - الفيلسوف » الذي يربط الموهبتين . هذا المفهوم « للشاعر - الفيلسوف » يسمح لمل أن يقرّ بالفكر في الشعر ولكن دائما في وضع ثانوي إلحاقي . بل إن مل يعطي تفسيرا آليا للمزاج الشعري في إطار علم النفس الترابطي . « الشعراء هم أولئك الذين يتشكلون على نحو يجعل الانفعالات حلقات الترابط أو التداعي وبها فإنّ أفكارهم الحسية والروحية تترابط معا » [٨] .

ومن الواضح أن سوابق وجهة النظر هذه قائمة في التراث السيكولوجي التجريبي لعلم الجمال البريطاني : عند جفري وتوماس براون ودوجا لستيوارت وهارتلي [٩] ومن المؤكد أنه قال في بعض النواحي إنه « قد طور (نظرية الشعر) إلى ما يجاوز أي إنسان آخر ، وربما كان هو أول من ربط بمثل هذا النجاح الرائع في ممارسة الفن مثل تلك القوى السامية للتعميم أو عادات التأمل على مبادئها » [١٠] . ويبدو أنه لا يوجد سبب يعزو أي أهمية في ذلك الوقت لتأثير كولردج أو كارلايل اللذين قابلهما عام ١٨٣١ نظرا لأنه لا يشاركهما في آرائهما ولا في مصطلحاتهما [١١] . هناك أصالة

(٨) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٨٣ ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ ، ص ٩٣ ، ص ٨٠ ولقد ربط مل المقالين المبكرين معا تحت عنوان جديد وأكثر تعبيرا « أفكار حول الشعر وأضربه » عندما أعاد نشرهما في « رسائل علمية ومناقشات » عام ١٨٥٩

(٩) انظر مقال أونج المقتبس في الببليوجرافيا الخاصة بمل .

(١٠) رسالة إلى ج . سترلنج ، ٢٠ - ٢٢ أكتوبر ١٨٣١ « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ١١ - ١٢

(١١) يجب أن يقال هذا ضد الباوارن الذي في الفصل الذي عقده يجعل من مل تابعا لكارلايل .

وإن كانت أصالة مضللة فى تأكيد مل على المناجاة التى تقوم مقابل التراث المؤثر الشامل لعلم الجمال البريطانى .

وكل أقوال مل المتناثرة فى الفترة المتأخرة من حياته عن الشعر إمّا أنها تكرار وتوسع للآراء الواردة فى المقالين الأولين أو مسعى للتوفيق مع الأوضاع المتناقضة . والمقال عن فينى (١٨٣٨) رغم أنه فى غالبيته حديث عن النثر يتقبل دون تردد وظيفة الشعر السياسى . ومل يعكس ذلك الفرح فى « الجميل باطنيا » ، فى « الجمال فى التجريد » والذى يجده عند جوته والذي هو نادر اليوم والذى لا يلبى التعطش للمشاعر الحياتية الحقيقية لعصرنا . بل إن مل يدافع حتى عن عرض اللذة عند بلزاك على أنها تمثل شكلا من أشكال الحياة الواقعية . لكن الشعر يُنحى جانبا ، حيث أنه يُعزى – على طريقة القرن الثامن عشر الحسنة – إلى تدفق قوى للمشاعر التى تدفع فسيولوجيا إلى إيجاد نطق إيقاعى . ومل يعرف أن هذه النظرة تقتضى القصائد (القصيدة) ، فمن المستحيل أن تقتضى الشعور المكثف للغاية استفاضة إيقاعية أكبر عن النثر الفصيح ، وهذه النظرة يجب أن تساند نفسها فى ذروة رفعتها للاستدامة معا » . و « القصيدة الطويلة » لهذا « سيجرى استشعارها دائما (وإن كان على نحو لا شعورى على الأرجح) على أنها شىء غير طبيعى وسطحى » [١٢] وفى مقاله عن بنتام (١٨٣٨) نجد أن مفهوم التخيل بمعنى التعاطف والمشاركة الوجدانية يندرج ليسمح بتقابل جديد بين الشاعر الغنائى الذى «ينطق من خلال اللحن بمشاعره الفعلية» والكاتب الدرامى الذى لديه « قدرة بها يدخل كائن إنسانى فى عقل وظروف إنسان آخر » [١٣] . والاستعراض التحليلى لـ « قصائد عن عدد من السنين » لريتشارد مونكتون ميلنز (١٨٣٨) يمتدح إخلاص الشاعر ، لكنه يكشف على نحو هام عن صعوبة هذا المعيار المفضل للنقد الانجليزى . « إذا جاز لنا أن نتكلم بسلامة ، فإن حياة الانسان بتمامها هى وحدها المخلصة ، و (ذلك) وحده هو نطق الانسان الكلى ، والمتأمل والنشط معا » [١٤] .

(١٢) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٣٢٦ – ٣٢٧

(١٣) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٣٥٤

(١٤) فى « مجلة وستمنستر » ، العدد ٢٩ ، (١٨٣٨) ، ص ٣١٢

والأكثر تكرارا أن مل حاول أن يوفق بين الشعر والمعرفة والفلسفة . ففي فترة مبكرة ترجع إلى ١٨٣٣ وربما تحت تأثير كارلايل يتحدث عن الفنان على أنه « مطّلع على الحقائق الحسية » حيث أن مهمته هي « أن يجعلها مؤثرة ويزيد في هذا التأثير » . « إن الشعر أرقى من المنطق ، ووحدة الاثنين هي الفلسفة » [(١٥)] . واستعراض مل التحليلي لـ « الثورة الفرنسية » (١٨٣٧) يمتدح كارلايل على أنه شاعر كبير مزود « بعنصر جوهري له طابع شعري - (التخيل الابداعي) ، ومن سديم التلميحات المبعثرة والاختبارات المضطربة يمكن جمع شيء يمكن أن يتبدى أمامه على أنه عمل كامل » (١٦) . ورغم أن مل يصادق هنا على المصطلح الرومانسي فإنه يعترض على أن كارلايل يشتط كثيرا في عدم ثقته بالتحليل والتعميم ، وذلك لأن مل يطالب بعلم للتاريخ يؤسس العلل والقوانين التي تتنبأ بالمستقبل (١٧) . وفي عرض تحليلي لـ « قصائد » لتنسون (١٨٣٥) يوصي مل - رغم التقدير الشديد لفنيّة تنيسون - بأن يصبح الشاعر فيلسوفا . ويدرك مل أن « قصر الفن » المشيد هو محاولة لكتابة قصيدة «رمزية عن الحقائق الروحية » . لكن الشاعر يجب أن يرى أن « نظريته عن الحياة والعالم ليست حلما من أحلام العقل ، بل هي النتيجة الحسنة التأسيس من التفكير السليم والناضج ، إنه يجب أن نغرس - وليس بنصف إخلاص - الفلسفة وكذلك الشعر » (١٨) . ولقد غرس مل في البقية المتبقية من عمره وبإخلاص شديد علم المنطق وعلم الاقتصاد وعلم الاجتماع . والمقال عن كولردج (١٨٤٠) الذي يسمى كولردج وبنتام على أنهما قطبا الفلسفة الانجليزية نادرا ما يلمح للشاعر والناقد . وواضح أن مل يتجه أكثر وأكثر في وضع الشعر في زاوية من عقله . وهناك استهلال لمذكراته (١٨٥٤) يحتج فيه على أن « الفنان ليس عرّافا » وأن « الفن في علاقته بالحقيقة ليس سوى لغة » . والجولة الهامة الواردة في المقال الأول تظل هي اسهام مل الهام الوحيد في نظرية له عن الشعر .

(١٥) إلى كارلايل في ٥ يوليو ١٨٣٣ « رسائل » المجلد الأول ، ص ٥٤ - ٥٥ انظر أيضا رسالة يوم ١٧ يوليو ١٨٣٢ ، « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٣٥

(١٦) « مقالات أولى » ، ص ٢٧٩

(١٧) « مقالات أولى » ، ص ٣١٥ و « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الثاني ، ص ١٢٩

(١٨) « مقالات أولى » ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦

المصادر والمراجع

I quote *Dissertations and Discussions* (2d ed. 3 vols. London, 1867) as *DD; Early Essays*, ed. J. W. M. Gibbs (London, 1897), as *EE.* Also *Autobiography*, ed . J.J. Coss, New York, 1910.

There is a *Bibliography of the Published Writings of John Stuart Mill*, ed. Ney MacMinn, J. R, Hainds, and J. M. McCrimmon, Evanston, Illinois, 1945.

For comment on the criticism see Abrams, Alba Warren, and the essay by Walter J. Ong, "J. S. Mill's Pariah Poet," Philological Quarterly, 29 (1950), 333-44, which surely overstates the view that the poet is an outcast, a pariah, and remains "absurd" in Mill's conception. John M. Robson, "J. S. Mill's Theory of Poetry," *University of Toronto Quarterly, 29* (1960), 420-38.

جون رسكين

(١٩٠٠ - ١٨١٩)

لا يكاد يبدو رسكين أنه يمت إلى تاريخ النقد (الأدبى) . ويستطيع الانسان - بطبيعة الحال - أن يجمع آراءه عن الشعراء والكتاب ويخرج بكيان من الأقوال تعكس - وليس فى هذا شيء غريب - ذوق العصر الفكتورى فى بواكيره : ويحظى شكسبير بالإعجاب بفضل كليته وموضوعيته ، ويحظى وردزورث بالثناء من جراء حبه للطبيعة التى تمجد الله ، ويحظى سكوت بالثناء بفضل « أعظم إنسان أدبى قدمه ذلك العصر »[1] ، وبفضل إنسانيته ورجاحة عقله وتصويره الشامل . ورسكين يقدر تنيسون والشاعر روبرت براوننج وزوجته وآزر ودافع عن دانتى جبرييل روزيتى كمصور فنان وكشاعر معا . ولقد جرفته المشاعر إزاء سوينبورن وإن كان قد اعتقد أنه « شاب شيطانى »[2] . لكن تعاطف رسكين قد فشل عندما تواجه مع الرواية الجديدة : صورة القبح وفساد الحياة المدنية الحديثة والبحث عن الإثارة بأى ثمن . ولم يجد رسكين إلا القليل عند ديكنز ، ولم يجد شيئا بالمرة عند ثاكرى . وحتى جورج إليوت الروائية ذات العقلية الفائقة تنال التوبيخ : « فروايتها (طاحونة على النهر) ربما هى أصرخ مثال دقيق على هذه الدراسة للمرض الجلدى المتفشى . وتوم أخرق فج وقاس بينما بقية الشخوص هى ببساطة تزحف من جماع كتابات سابقة »[3] . والأكثر مدعاة للدهشة أن رسكين أثنى على ألكسندر بوب وإن كان قد بدأ بالتنديد بعمله « كلاسيكية تويكنهام » ولقد شعر بأن بوب مع فرجيل هو « الأستاذ العظيم لفن اللغة المطلق » ، إنه « أعظم ممثل لدينا منذ تشوسر ، له عقلية انجليزية حقيقية » ، بل ويقول رسكين إنه « فى عدة مجالات هو أعظم رجل قد عاش »[4] .

ومن بين الشعراء الأجانب يتبدى هوميروس عظيما ودانتى تجرى دراسته دراسة دقيقة على أنه « الانسان المحورى فى كل العالم » ومن المؤكد أنه « العارض المتنبِّئ

(١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٢ وانظر ص ٢٦٥

(٢) رسالة إلى س . إ . نورتون ، ٢٨ يناير ١٨٦٦ « الأعمال » ، المجلد ٣٦ ، ص ٥٠١

(٣) « الأعمال » ، المجلد ٣٤ ، ص ٣٧٧

(٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٣٧٣ ، المجلد ٢٠ ، ص ٧٦ - ٧٧ ، المجلد ١٢ ، ص ١٢٢ فى الهامش

العظيم » للعصور الوسطى [٥] . ولقد أحب رسكين رواية « دون كيشوت » التى فهمها فى إطار رومانسى [٦] ، واهتمامه بجوته - وإن كان بتحفظ نوعا ما - كان اهتماما كبيرا وإعجابه بالجزء الثانى من « فاوست » كان شيئا غير عادى فى انجلترا فى ذلك الوقت [٧] . وخصوصية رسكين قائمة فى تزكيته جرميا جوتف وهو قسيس فردى سويسرى لم تتبين إلا فى العقود الأخيرة أنه روائى عظيم [٨] . لكن كل هذا هو ملاحظات وأقوال وتقييمات عابرة - هى من نوع التصريحات التى يدلى بها رسكين عندما يرد على مطلب معتاد لتحديد أفضل مائة كتاب وتقريظ قراءة الكتب الجيدة بصفة عامة [٩] . وهى تساهم فى الصورة الكلية التى يمكن أن نحاول أن نرسمها كى نحدد لأنفسنا صورة للرجل ، لكنها لا تهمّ مباشرة تطور النقد الأدبى . والأكثر أهمية الاقتباسات من الشعراء التى يستخدمها رسكين أحيانا لتصوير خطاطية لتاريخ الوجدان والمشاعر . فعلى سبيل المثال يستعرض محللا حالة مشاهدة الموت من معارك هوميروس وكذلك الدراما العاطفية الحديثة . ويفيد هوميروس وسكوت فى إظهار الفروق بين المشاعر المستعرضة فى العالم القديم والوسيط والحديث [١٠] . ويستطيع رسكين أيضا أن يركز على فقرة واحدة لدى شاعر ليعطى ما يسمى اليوم « تضمينه » ، ومن ثم يدافع دفاعا جميلا عن دقة تصوير « الأفواه النهمة » فى قصيدة « ليسيادس » [١١] لملتون أو يشرح المرجعية لمزمور من المزامير فى حديث ما تلدا عند أول ظهور لها فى جزء (المطهر) من « الكوميديا الإلهية » لدانتى [١٢] .

(٥) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٨٧ ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦

(٦) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٨١ فى الهامش

(٧) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٥٨٨ ، المجلد ٣٦ ، ص ١٩٣

(٨) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٢٩ - ٤٣٠ وقد أشرف ونقح ترجمة « أوليريتش خادم المزرعة » ، أورنجتون ، ١٨٨٨ انظر « الأعمال » ، المجلد ٣٢ ، ص ٣٤٣ - ٣٤٥ بالنسبة للتصدير الذى كتبه .

(٩) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٥٨٤ والمجلد ١٨ ص ٥٣ وما بعدها .

(١٠) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٢١١ - ٢١٢

(١١) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ٧٢

(١٢) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨

زيادة على ذلك فإن أهمية رسكين فى تاريخ النقد الأدبى لا ترجع إلى أى من آرائه أو تعليقاته المتناثرة ، بل بالأحرى ترجع إلى علم الجمال المعروض فى المجلدات الثلاثة الأولى من « الفنانون المصورون المحدثون » (١٨٤٣ ، ١٨٤٦ ، ١٨٥٦) ويعد هذا ترجع إلى تعاليمه الاجماعية التى يحتل فيها الفن مكانة محورية . وأهمية رسكين اليوم يحيطها الغموض من جراء رفضنا لنوقه فى فن التصوير والعمارة : وثناؤه على لوحات مثل « المنتحب الكبير على الراعى القديم » للاندسير أو « نور العالم » لهنت ، وهذا المديح يجعله ملعونا ، ومتحف اكسفورد الذى ساعد على تزيينه والنزعة القوطية البندقية المتفاوتة التى شجعها تجد لها معجبين قليلين اليوم . ومن المستحيل الاتفاق مع تنديده الشامل لفنانى عصر النهضة فى مرحلته المتأخرة وفن الزخرفة الغريبة وفن الزخرفة البشعة وتنديده بالفنانين المصورين الهولنديين بما فى ذلك رمبرانت واحتقاره لوستلر والذى أفضى إلى قضية القذف الشهيرة بعد أن قال رسكين إنه « لم يتوقع إطلاقا أن يسمع أنّ وغدا طلب مائتى جنيه استرلينى ليقذف علبة طلاء فى وجه الجمهور [١٢] » . ومن الصعب تفنيد بداهات الرغبة الحارة والعناد – وخاصة فى الكتابات المتأخرة بالاتهام بتأصيل الكلمات أو الولع بنظريات الملاطفة أو تغيرات المناخ – أو تفنيد الانطباع السيىء بالشجن الزئبقى أو الغضب والنزوة المثيرة للغثيان . وتذوق لوحات كيت جرينواى والأعمال العاطفية المفرطة الأخرى فى العصر قد وضع فى ضوء محزن من جراء قصة زواج رسكين والذى لم يكتمل وافتتانه بالفتيات الصغيرات فى ونتجتن وروز لاتوش .

ولكن كل هذه الاعتبارات التى جعلت رسكين أكثر « حكماء » العصر الفيكتورى مستبعدا ونائيا لا يجب أن تغمط حقه فى أنه طرح نظرية للفن (والأدب) أبعد ما تكون عن التفكك أو حتى تكون من طراز عتيق ، ولكن هى إعادة إقرار نزعة الْعَضْوَنة الرومانسية . وينطبق علم جمال رسكين على الأدب فهو دائما ما يرفض أن يرسم خطّاً بين الفنان المصور والشاعر : وهو يستعمل كلمة (الشعر) فى الغالب بالمعنى

(١٢) « فورس كلافيجرا » الرسالة ٧٩ فى يوليو ١٨٧٧ « الأعمال » ، المجلد ٢٩ ، ص ١٦٠

الأفلاطوني الفضفاض ، وهو يتنقل دون تفرقة من فن التصوير أو النحت إلى الشعر ذهابا وإيابا . وهو يقتبس من هوميروس ودانتي ليصور شعورا عريضا بجانب كلور لورين وترنر . ووحدة الفنون ليست مجرد شيء مفترض ، إنها تنبع من نظرية تجعل الابداع فعلا باطنيا للحدس والتخيل . والمعتقد المحوري لنزعة العضوية يأخذ به رسكين بإصرار طوال حياته لو كانت هناك انحرافات عن طريقته في التأكيد ، والطموح القديم لتأسيس قوانين لا تُنْتَهك للنقد يتراجع : فرسكين في حقبته المتأخرة لا يجد فائدة في تفاصيل نسقه الذي تطور مع شيء من الأصالة المدرسية في المجلدات الأولى لكتابه «الفنانون المصورون المحدثون » . وتنديده « بالميتافيزيقا » والفروق غير الضرورية أصبحت أقوى مع كرّ السنين . والنغمة الزئبقية في المجلد الأولى من كتاب « الفنانون المصورون المحدثون » قد اختفت : ولا يكاد رسكين الناضج يكتب عن « الملائكة التي تشعر بألم لا يمكن استيعابه وهي تحاول مرارا وتكرارا عبثا أن تتساءل عما إذا كانت لا تنفيء القلوب القوية مع خفق أجنحتها التي كلها شفقة » [١٤] . ولقد ظل رسكين لفترة على الأقل متمردا ضد نزعته الانجليكانية المبكرة ، وأعرب عن إعجاب كله تقلقل وحيرة بالنسبة لما هو قوي وحسّي في الفن . لقد كان هوميروس وشكسبير وتنتوريتو وتيتيان ومايكل أنجلو أصحاب نزعة حيوانية جريئة بينما كان القديس فرنسيس وفرا أنجليكو مخلوقين ضعيفين للغاية . ويعترف رسكين في مذكرة عام ١٨٢٨ بعد أن سمع موعظة غير تقليدية في التورين : « أنا لم أفهمها . يمكن للإنسان أن يعتقد بأن الصفاء يمنح الانسان قوة ، لكن هذا لا يحدث : إن الحيوانية القوية الآمرة بذاتها الرائعة هي صناعة الشعراء والفنانين » [١٥] وعلى أي حال فإنه فيما بعد عاد إلى رأيه في بواكيره ووجد أن « الدين » عند جيوتو « بدل أن يقوم بعملية إضعاف ، قد قوّى وطور كل ملكة لقلبه ويده » [١٦] . لكن النظرية الأساسية ظلت كما هي .

(١٤) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٨٦

(١٥) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٦٠ - ٦١ من التصدير (١٨٥٨)

(١٦) فورس كلافيجرا ، الرسالة ٧٦ (١٨٧٧) « الأعمال » ، المجلد ٢٩ ، ص ٩١

وواضح أن هذا مستمد – إلى حد كبير – من وردزورث وكولردج ومن كارلايل الذى يعترف رسكين بأنه أستاذه [١٧] . وتفاصيل مناقشة التخيل والخيال يشبه ما عند هنت . ورغم الانكارات الشديدة فإن رسكين لابد أنه تأثر بدفاع يوجين عن النزعة القوطية ولابد أنه قد قرأ ريو والآخرين الذين عرضوا لنزعة العصور الوسطى [١٨] . ولقد أقرّ بأن الكثير عند إمرسون مماثل لما عنده ، بل لقد اعتقد أنه من المجدى أن يدافع عن نفسه ضد تهمة السرقة الأدبية [١٩] . وتسرّب علم الجمال الألمانى الرومانسى إليه من مصادر انجليزية ، رغم أنه رفض هذا عندما تبين له الأمر : من جهة نتيجة الجهل نظرا لأنه يشوّه شيلر تشويها كاملا [٢٠] ، ومن جهة أخرى بسبب التمرد الأصيل ضد المصطلح وما قد يبدو له من تضمينات معادية لعديد من المذاهب الألمانية .

وخطوط النظرية واضحة : لقد حاول رسكين أن يربط بين النزعة الطبيعية والرمزية ، عبادة الطبيعة حتى فى أدق جوانبها مع نزعة فائقة للطبيعة تسمح بما هو (نمطى) أو كما نقول عرض للطبيعة عرضا « تلميحيا » ، و« رمزيا » . والدافع الأساسى دينى « إن السماء تظهر عظمة الخالق » . الطبيعة هى عمل الله وكلمته ، ووظيفة الفنان هى نقل هذه الرسالة . ومن الخطأ أن نعد رسكين داعية لنُسخ بسيط للطبيعة . وهو يفرق دائما بوضوح بين « النسخ » و« المحاكاة ، وهو يندد بالخداع أو حَوَل العين . وهو يرفض دائما الفن الهولندى ويعد الرواية الواقعية الحديثة جنسا أدبيا متدنيا . وهو فى فقرة شهيرة – يُساء استخدامها فى الغالب – يوصى «بأنّ على الفنان أن يتوجه إلى الطبيعة بجماع قلبه وليست لديه أى أفكار أخرى . ولكن

(١٧) انظر : « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٥٠٧ وأيضا المجلد ٢٨ ، ص ٢٢ ، المجلد ٣٥ ، ص ١٥ ، ص ٧٧ ، المجلد ٢٧ ، ص ١٥ الخ

(١٨) انظر الملحق الثانى للمجلد الثالث من « الفنانون المصورون المحدثون » ، « الأعمال » ، المجلد الخامس ص ٤٢٧ – ٤٣٠ و « الفن الحديث الرومانسى » « الأعمال » ، المجلد ٩ ص ٤٢٦ – ٤٤٠ وهو يهاجم يوجين وانظر : هوو : « آخر الرومانسيين » ص ٨٦ – ٩٠

(١٩) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٤٢٧ – ٤٣٠

(٢٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢١٥ انظر : المصدر نفسه ، ص ١٢١ فى الهامش

الأفضل هو أن ينفذ إلى معناها ولا يرفض شيئا ولا ينتقى شيئا : عليه أن يؤمن بأن كل الأشياء حق وخير وأن يبتهج دائما في الحقيقة »[٢١] . وعندما قال هذا فقد نصح الفنانين الشبان بأن يتدرّبوا على الملاحظة ، لكنه لم يقيد الانسان العظيم إنسان التخيل . ولقد حارب رسكين الكلاسيكية الأكاديمية والإيمان بالعموميات . وتوصيته للفنان المصور رينولدز هى أن يرسم الثياب كثياب (ليس حريرا وليس مُخَمّلا) وليست القناعة بنسق (الشجرة البنية) و (المصباح المظلم) الذى رفضه على هذا النحو وهو يندد بالنزعة الحْرفية الهولندية . والمعضلات الناشئة يمكن استيعابها إذا ما فهمنا فكرة رسكين المحورية : الفن هو مماثلة للطبيعة ، إنه مثلها حى ، « عضوى » ، شأنه فى هذا شأن الطبيعة ، ويجب أن يعكس حقيقة الطبيعة – وهى حقيقة يشعر رسكين بأنه يجرى انتهاكها من جانب الموات (أو ما يشعر بأنه موات) فى الفن الهولندى و (كلاسيكية) فنانى المناظر الطبيعية الفرنسيين والإيطاليين فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر .

ومن السهل أن نجمع فقرات يبدو أنها تتضمن وجهة نظر مهجورة فى الفن على أنها مجرد تصوير أو تسجيلات – مثال على ذلك المبانى أو الظواهر العلمية – الوظائف التى تلتقطها منذ ذياك الوقت آلة التصوير ، وإن كان رسكين اعتقد هو نفسه أن التصوير الفوتوغرافى فى عصره هو أكثر تزييفا للطبيعة عن الآلة الدقيقة الناسخة [٢٢] . وفى عديد من سياقات رسكين فإن المعيار فى الواقع هو معيار الحقيقة التى هى موضع الملاحظة . وهو يمتدح الكثير عند ترنر بسبب الدقة العلمية : مع لوحة للصخور من رسم ترنر وقد وُصفت أمام عالم جيولوجيا « فإنه يمكن أن تعطى محاضرة عن النسق الكلى للتآكل من جراء جريان الماء »[٢٣] . ومعظم النقد العنيف الموجه لكلود لورين وسلفاتور روزا يعبر عن ضيق إزاء التشوهات الجبلية [٢٤] ، وتشكيلات السحب

(٢١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٢ – ٦٢٤

(٢٢) انظر على سبيل المثال « المؤلفات » ، المجلد ١١ ، ص ٢١٠ – ٢٠٢ ، المجلد ٢٠ ، ص ١٦٥ ، المجلد ٢٨ ، ص ٤٤٦ – ٤٤٧

(٢٣) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٨

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٦

الخاطئة والأشجار والزهور والحيوانات التى جرت ملاحظتها على نحو ضعيف وتأثيرات النور الزائفة . ومعظم كتاب (الفنانون المصورون المحدثون) لا يعبأ بأعمال الفن على الاطلاق ، بل يعبأ - في المناقشات المستفيضة المسهبة - بتشكيلات السحب وأشكال الشجر وأسطح الصخور بمعزل عن الصور . ولا نجد إلا طرْح دواع غامضة لتعليم الفنان أن يدرك الحقيقة فى الطبيعة .

ويمكن لرسكين أن ينجرف إلى ما يبدو أنه وجهة النظر « الانطباعية » لموضوع الفن . إن الطبيعة لا تُعْطى ببساطة بل تُبْتَدع فى تعاون مع العقل : هناك « حقيقة المظهر » حيث يتعامل الفنان « بشكل شامل مع الأشياء وهى تؤثر فى حواس الانسان والنفس الانسانية » . ويعترف رسكين بأنه « بالنسبة للفن فإن الوقائع لا تكون ذات فائدة إلا وهى تقود إلى الظواهر » [٢٥] . ولكن النزعة الظاهرية هذه قائمة على افتراض أنه يوجد تناغم نهائى بين الانسان والطبيعة، باعتبار أن الاثنين من خلق الله . إن الطبيعة تتحدث إلى الإنسان بلغة رمزية والفنان يفسر هذه اللغة : إنه يخترع أعمالا تعيد تقديم الطبيعة وهى تنطق بهذه الرموز . وفى كتابه (الفنانون المصورون المحدثون) نجد أن هذا التصور يجرى طرحه في الغالب فى إطار الجدل القديم عن التصميم . إنه نوع « اللاهوت الطبيعى » الذى له فى انجلترا تراث طويل منذ درهام ويالى . ويقول رسكين صراحة إن الواعظ والفنان المصور أمامهما نفس الواجب « كلاهما مُعلَّقان على اللاتناهى » . ويذهب رسكين فيقول بسذاجة إنه « لا توجد لحظة فى أى يوم من حياتنا إلاّ والطبيعة تنتج منظراً . إثر منظر ، ولوحة بعد لوحة ، وعظمة تعقبها عظمة ولا تزال تعمل وفق المبادىء المتقنة والدائمة للجمال الكامل الأقصى حتى نتأكد تماما أن كل هذا يتم من أجلنا ، ومقصود به لذتنا الدائمة » [٢٦] . ولكن فى لحظاته الأقل ورعا يبدو أنه يفكر في أن لغة الله هذه لا يتم نقلها أو كشفها لنا بسهولة ، بل هى توجد وتُكْشف بل وحتى يبتدعها الفنان .

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٤٨ وأيضا ص ٤٨ فى الهامش

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ١٥٧ ، ص ٢٤٢

ومفهوم رسكين عن التخيل – وهو معروض أساسا في المجلد الثاني من كتاب (الفنانون المصورون المحدثون) (١٨٤٦) – يعاني من نقص الموضوع في التفرقة بين الرائي والفنان ، وبين الانسان بصفة عامة والفنان ، وبين عقل الفنان وعقل المُنْجِز . وفي الوقت نفسه هي غير أصيلة تماما في تصنيفاتها وقد أصبحت بلا معنى حيث أنها مرتبطة بعلم نفس الملكات الذي عفّى عليه الزمن . يبدأ رسكين بالرائي : إنه يفرّق بين الحساسية والنظرية ، بالحساسية يكون هناك انطباع حسّي خالص (ومن هنا فإن الحساسية التي ترجمت بعلم الجمال هي تسمية خاطئة) والنظرية هي « الادراك الحسي المستحب المبجل الابتهاجي » . « إنها تتلقى لذات الحس ولكن بشكران وتبجيل لعظمة الله » [٢٧] . والمَلَكَة النظرية هي التأمل (والذي يساويه مع كلمة ألمانية تعني الرؤية الجلية) لمثل الجمال وهي مصاحبة على أي حال « بالادراك الحسي الكامل بأنها هي هبة من الله وهي تجلي الله ». واستخدام الملكة النظرية هذه هو واجب من واجبات الانسان « ليس من حق الناس أن يعتقدوا أن بعض الأشياء جميلة ، كما أنه ليس من حقهم أن يظلّوا لامبالين بالنسبة لبعض الأشياء الأخرى » [٢٨] . وعلى أي حال يدرك رسكين أن هذا الأمر النظري لا يمكن أن يتحقق إلا بعملية تربية جمالية : إننا لا ندرك بالضرورة الجمال الحق مباشرة ، ولكن فقط بعد إعداد وتدريب مناسبين . إن الجمال – كما هو عند كانت – مميز بحدة عن الحقيقي وعن النافع . وبطبيعة الحال لابد أن رسكين يرفض التفسيرات التوليدية لمعنى الجمال بالتداعي أو العادة اللذين كانا شائعين في التراث السيكولوچي البريطاني . ومفهوم الجمال له مرحلتان : « الطبيعية » و «الرمزية » : هناك جمال طبيعي « حيوي » مدرك في الحيوانات بل وحتى في النباتات وأساساً في جمال الشكل الانساني . ويرفض رسكين بطبيعة الحال المثال الكلاسيكي للجمال التوليدي ، وهو يفضل « الخاصية » ، ولكن على الأقل في هذا السياق يبقى المثال الكلاسيكي ماثلاً في القناع الديني : لا يمكن الوصول إلى المثال الحق إلا

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٤٧ – ٤٨

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٥٧ ، ص ٥٢ والفقرة الأولى تم اسقاطها في كل الطبعات بعد الطبعة الأولى .

« بمحْو العلامات المباشرة للخطيئة من السمات والجسم »[٢٩] . كل الأسى وكل العاطفة غير ملائمة للفن العالى ، إنها قبيحة أو منحّطة . ولكن وراء الجمال الحيوى يوجد الجمال « النمطى » الرمزى لصفات لا تناهى الله والوحدة والاتساق والتقابل والصفاء والاعتدال . « إن لذتنا الدائمة الدافعة مما هو موجود هى نمط أو تشابه مع الصفات الإلهية » . وهذا هو أمجد شيء مما يمكن إظهاره من الطبيعة الإنسانية[٣٠]

وكل ما قيل عن ملكة التنظير والنمطية الجمال يتوازى حينئذ ويتكرر فى إطار التخيل. والفرق بين ملكة التنظير والتخيل هو على أى حال مما يُتَخلى عنه فى التطبيق، ونفس التدرج عينه من الحواس إلى أعلى بصيرة يجرى عرضه بمصطلح مختلف . إن التخيل أرقى من الخيال ، والخيال ينحط باعتباره حسيًا وتافها وآليا كما هو الحال عند لى هنت . يقول رسكين بطريقته الغريبة إن « الخيال يلعب أشبه بالسنجاب الذى يدور فى سجنه الدائرى ، وهو سعيد ، غير أن التخيل هو حج على الأرض – وإن كان مقره فى السماء »[٣١] . ولكن رسكين فى مواضع أخرى يطرح الاستمرارية بين الخيال والتخيل وهو فيما بعد يضاعف الفرق بينهما تماما[٣٢] . وعلى أى حال فإن التخيل ينقسم إلى ثلاث وظائف يسميها رسكين « الغريزة الكلية » : النفاذ والتداعى والتأمل . إن « النفاذ » هو استبصار الواقع ، ليس على غرار الحقيقة العلمية العامة بل كماهيةٌ فردية عَيْنيةٌ – صورة أخرى من الجمال « ذى الخاصية المميزة » والمطلوب من قبل . و « التداعى » هو الاسم المضلل الذى طرحه رسكين لقوة التجميع الخاصة بالتخيل : هو القوة التجميعية عند كولردج . و « التأمل » هو عملية الامساك بتوجه النشاط السابقة[٣٣]

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٩٠

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٤٤

(٣١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٨

(٣٢) انظر : « عن لذات الخيال » (١٨٨٤) ، « الأعمال » ، المجلد ٣٢ ، ص ٤٨٢ – ٤٨٣

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٨

والحفاظ عليها . إنه يشمل ما يمكن أن نسميه السيرورة الكلية لإضفاء الطابع الرمزى وإضفاء الطابع الخارجي – أى العمل الفنى نفسه . وكما هو الحال فى تراث الأفلاطونية كله عند كولردج وكارلايل وامرسون فإنّ الفرق بين الفعل التخيلي والعمل الفنى يتضاءل : إن التخيل يحول الواقعة إلى المثالى ، والمثالي هو ببساطة العمل نفسه . وفى سلسلة جديدة للفروق متوازية مع السلاسل التى رسُمت لأنماط الجمال يدرج رسكين ثلاثة مُثُل : المثال الصافي والمثال الزخرفى البشع والمثال الطبيعى . ونزعة الصفاء مائلة على سبيل المثال عند فرا أنجليكو . إنها نزعة ملائكية ، جمال روحى لا تشويه الطبيعة . ومثال الزخرفة البشعة هو التخيل المنشغل بتأمل الشر ، بينما المثال الطبيعى هو الفن العضوى المتحقق : الفن وقد جرى إبداعه على مثال الطبيعة . والتأكيد على فن الزخرفة البشعة هو أكبر جدّة لافتة للنظر فى هذه السلسلة الجديدة للفروق ، فهى مفقودة بالضرورة فى مناقشة الجمال . ويميّز رسكين – مرة أخرى – بين فن الزخرفة البشعة المزيفة أى مجرد التلاعب أو السقم أو الشر وبين فن الزخرفة البشعة النبيلة أو الرمزية التى يعجب بها فى تفاصيل الكاتدرائيات والقصور القوطية وعند الفنان دورر وهولبين . وأحيانا يبدو فن الزخرفة البشعة بكل بساطة أنه يعنى ماجرت العادة على تسميته « الكوميديا التراجيدية » أو التجاور أو خلط الأساليب ، وعلى سبيل المثال عند شكسبير « الأمير هنرى مقابل فالستاف ، تيتانيا مقابل بوتوم ... أموجين مقابل كلوتن » [٣٤] .

إن الخطاطية المتطورة الشاملة واضحة بما فيه الكفاية : فى الخارج في الطبيعة يوجد جمال يجب أن يلتقطه الانسان بملكته التنظيرية لكى يراه على أنه أكثر من مجرد جمال حسّى ، على أنه إلهى أيضا . وفى داخل الانسان وفى داخل الفنان بصفة خاصة توجد ملكة التخيل التى تنفذ وتركّب وتتأمل وتحقق مُثُلا مختلفة فى الأعمال الفنية : المثال الصافى أو مثال فن الزخرفة البشعة أو المثال الطبيعى . ولكن – من الناحية الفعلية – نجد أن كل هذه الفروق تنهار فى علاقة متداخلة واحدة : هى علاقة

(٣٤) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١١٢

الانسان بالطبيعة والله في الطبيعة . ووظيفة الفن هي عرض هذه الطبيعة والألوهية فيه بعدة أساليب من أكثر أشكال المحاكاة تواضعا إلى أقصى التحليقات التخيلية . وهناك معيار واحد يجب مراعاته : الفن يجب أن يكون عضويا ، « حيويا » ، مفتوحا على التعاطف الانساني أو ما يسميه رسكين « الحب » حتى لو كان رمزيا عن الله الذى هو رب الطبيعة . ورسكين لا يدرك الله على أنه مهندس ، مخترع آلة العالم النيوتونى . إنّ رسكين يستنكر « القوة المتدهورة للفن التقليدى » ، يستنكر زخارف قصر الحمراء والفن المصرى والبيزنطى والكمال الكلاسيكى والقصر البللورى والبناء الحديدى وأى شيء يلوح له على أنه ميكانيكى كما لو كان يدار بروتين على أنه لا إنسانى وتجريدى . ولهذا فإنه يفضل مالا يتكرر والمنحوتات غير الدقيقة نوعا ما عند الصانع الفنى فى العصور الوسطى مع السلع المصنعة . وهو كما قيل على نحو فطن - « أنه يفضل الله الذى يطرح فى كل حساباته قليلا من الخطأ » [٣٥] . وإن فن عصر النهضة يقع تحت طائلة هذه الإدانة لما هو غير روحى ، الكامل غير الانسانى ، الفن السطحى ، رغم أنه يصعب أن نوفق بين كراهية رسكين لبالديو بلفدير مع برودة تجاه رفائيل وبين استهجانه لبالديو مع إعجابه الشديد بميكلأنجلو وفنانى الألوان من البندقية : تيتيان وفرونيس وتينتوريتو الذين يمتون إلى عصر النهضة كما يفعل أى إنسان .

ورسكين فى الفن القوطى يتطلع بمنهجية إلى ما هو طبيعى أو الزخرفة البشعة أو التوقعات عن الفن القائم أكثر على الوهم والذى جاء بعد ذلك . وهكذا يقارن بين ملاك مرسوم بأسلَبَة شديدة فى القديم وبين حوار أكثر إنسانية فى فترة متأخرة والحية أو حيوانين خرافيين نصف كل منهما نسر والنصف الآخر أسد [٣٦] . وهو يفضل دائما الصورة ذات التعبير الأكثر إنسانية - أى الأكثر عقلانية » - لكنه لا يتمسك بإصرار بالمعيار الطبيعى فهو قد يتجاوزه لصالح الرمزية الدينية . وهكذا يدافع عن تنتورتو لأنه رسم ملاكا فى « لحظة الطرد من الجنة » وهو يسقط ظلا أمامه نحو آدم وحواء تحديا لمصدر النور [٣٧] . ولوحة تيتيان « باخوس وآريان » يُسمح لها لعرض « الأزرق

(٣٥) جراهام هو : « آخر الرومانسيين » ، ص ٣٧

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ ، « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٤٠ وما بعدها

(٣٧) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٩ - ٥١٠

المستحيل الرائع للمنظر الطبيعي البعيد » حيث يذكر رسكين أن « القيمة الكلية ونغمة الصورة سيجرى تدميرهما إذا تغير هذا اللون الأزرق » [٣٨] . ورسكين يعطى الإذن لكانالتو « لو كان فنانا مصورا عظيما » فإنه يسقط « تأملاته أينما يختار ويرسم بحرية وهو يتدفق لو اختار » [٣٩] . وينال تنتورتو الإعجاب بسبب حيله القائمة على الاستعارة أو الإشارية : الضيوف الملائكة تتخذ شكل رأس السمكة فى لوحة (التعميد) أو الحمار وهو يتغذى على بقايا سعف نخلة ذابلة فى لوحة (الصلْب) [٤٠] . وراسكين شأنه شأن معظم ما هو رومانسى بصرى يؤكد حقوق التخيل « الذى يحتقر كل العوائق والقيود المتعلقة بمجرد الواقعة الخارجية التى تقوم فى وجه الايحائية بها » [٤١] .

ومعايير الشعر يبدو أنها متوازية توازيا صارما مع هذه الأشياء التى طرحها بالنسبة للفنون الأخرى . إن رسكين يكره الواقعية باعتبارها تافهة وقبيحة ، وهو ينتقد الكلاسيكية التقليدية ويجد عدم صدق بالنسبة للطبيعة حتى للسموات الطبيعية أمرا يدعو إلى الاشمئزاز . وأى إنسان قد رأى (قلعة تشيللون) ووصف بايرون الشرفات ذات الفتحات الثلجية فى بياضها وبحيرة جنيف « ذات الألف قدم عمقا » [٤٢] قد يبدو أمْراً يدعو إلى القلق – كما هو الحال بالنسبة لرسكين – رغم أنه يصعب أن نتبين لماذا يجب أن يكون الأمر على هذا النحو على أسس جمالية . وهوميروس وشكسبير ووردزورث وسكوت يجرى الاقتباس منهم بفضل الملاحظة الدقيقة . وهناك أمثلة من الشعر تصور المراحل المختلفة للتخيل التى ترتفع عن مجرد المحاكاة وكولردج فى «صقيع فى منتصف الليل» . وهو يحدق فى الغشاوة المسدلة على الحاجز ذى القضبان الحديدية يسجل عملية التخيل التأملى [٤٣] . والصورة التى رسمها سبنسر

(٣٨) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٨ – ٢٦٩

(٣٩) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٥١٤ – ٥١٥

(٤٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٩ – ٢٧١

(٤١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٨

(٤٢) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥

(٤٣) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٥

الحسد تجسّد الزخرفة البشعة النبيلة بينما شياطين دانتي في المقطعين ٢١ ، ٢٢ من (الجحيم) هي « أكمل الأمثلة على الزخرفة البشعة المرعبة » وإن كان رسكين يحجم كثيرا عن أن يحكى لنا السبب [٤٤] . وهو يقدر أن يكون متحذلقا بصدد هذه الفروق وهو يعزو بثقة غريبة بيْتا إثر بيت الصفات والأبدال اللغوية عند ملتون للزهور في قصيدة (ليسيداس) إما إلى التخيل أو الخيال [٤٥] . لكن راسكين في عمومه يستسيغ كل أنواع الفن الدقيق : كل شيء قوى التصوير مهما يكن غير حقيقي . والقنطور وهو الكائن الخرافي الذي نصفه رجل ونصفه فرس عند دانتي وتشيرون الذي يقسم لحيته بسهمه قبل أن يستطيع أن يتكلم لابد أنه « طرأ بالفعل عبر عقل دانتي وراه يفعل هذا » [٤٦] . وبك وأريل وكاليبان وهي شيطاين ملتون وعالم دانتي الكلي تنال الثناء على أنها أعياد عظمى للتخيل الشعرى رغم أن رسكين يستطيع أن يلجأ إلى المجاز بالنسبة لمسرحية (العاصفة) لشكسبير بفجاجة وهي تقع فريسة الصراع بين الحرية والعبودية [٤٧] . والتفرقة بين الفن التخيلي الراقي والأسطورة تزداد تلاشيا في عقل رسكين . وهو في تفسيراته الشائكة للأساطير (حزام أجلايا) (١٨٦٥) و (ملكة الهواء) (١٨٦٩) فإن معظم التوثيق يرجع إلى اسخيلوس ويندار وكذلك إلى هوميروس . والوجود الفيزيائي ، الشمس أو السماء أو السحاب أو البحر هو مصدر الأسطورة ومنه ينمو التجسيد الشخصي ، « إله الثقة والرفاقية » ، وأخيرا « تأتى الدلالة الخلقية الواردة في كل الأساطير العظيمة للأبد وهي حقيقية بشكل أريحى » [٤٨] . ويؤمن رسكين إيمانا أعمى ويدافع عن « فكرة الكيان الشخصي في القوة الأولية» لدى الآلهة اليونانية وحتى شخوص « سفر الرؤيا » : الأخت الشاحبة على الجواد يجب

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٣٣ ، المجلد ١١ ، ص ١٧٥

(٤٥) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥٥

(٤٦) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٥٥

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٨ - ٢٦٠

(٤٨) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٣٠٠

تصورها على أنها « ملاك حقيقي وحي » وليس مجرد رمز لقوة الموت [٤٩] . ومهما تكن هذه القصيدة متعصبة وخرافية فإنها قد تبهرنا ، وهي تأتي من النزعة الإحيائية الرومانسية الأساسية التي اعتنقها رسكين طوال حياته بصور مختلفة من الصنعة الحرفية . وحتى الجبال يجري تصورها على شكل « حبيبة » . وهو يرد على الفتيات المتسائلات في (فلسفة أخلاق التراب) (١٨٦٥) فيقول : قد تؤمن على الأقل بشغف أن حضور الروح التي تصل الذروة في تجميع تظهر نفسها في فن التصور حيث يبدأ تراب الأرض في اتخاذ شكل منتظم ومحبوب . وقد تجدون الأمر مستحيلا في فصل هذه الفكرة الخاصة بالتجلي المتدرج من القوة الحيوية » . وهذه النزعة الإحيائية تُقْذَف فيما وراء العالم التجريبي : « إن فكرة التدرج تسمح بفكرة حياة فوقنا في المخلوقات الأخرى وهي أنبل مما لدينا ، نظرا لأن مالدينا أنبل مما لدى التراب » . ولقد انتهى رسكين إلى الإيمان ، أو الإيمان مرة أخرى « بالمهام المتعددة للملائكة الحية » [٥٠] .

وتزداد دهشتنا أن رسكين هاجم ما أسماه « مغالطة الوجدان » . وبعد كل شيء فإن التجسيم هو أساس كل استعارة . ويبدو من المستحيل تحديد نوع الفروق التي حددها رسكين عندما اعترض على الأشعار النوعية . وبيتا الشاعر أو لفروندل هولر يقولان :

« الزعفران المنتشر ، الذي يتفجر من التراب

عاريا ومرتعشا مع كأسه التي من الذهب » .

يسميهما « غير حقيقيين تماما . إن الزعفران لا ينتشر ، بل لا يكاد يزُرع ، وصفرته ليست ذهبا بل هي صفرة برتقالية » [٥١] . ورسكين لايدرك أن الزعفران يسمى « المنتشر » لأنه يجري تخيله على أنه ينفق ذهبه الأصفر بوفرة . ولا يستطيع الإنسان أن يتبيّن لماذا بيت كنجسلي :

(٤٩) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٥٠

(٥٠) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤٦ – ٢٤٧ ، ص ٢٥٢

(٥١) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٤

« الزبد القاسى الزاحف » .

يجب إدانته لأن « الزبد ليس قاسيا ، كما أنه لا يزحف » . ولكن يجرى الدفاع عنه أيضا نظرا لأنه ملائم دراميا مع المتحدث فى القصيدة حيث أن داعيه هو « التزعزع من جرّاء الحزن . ولماذا بيتا كولردج :

ورقة الشجر الحمراء الواحدة ، الأخيرة من فصيلتها

التي ترقص غالبا بقدر استطاعتها على الرقص » .

تعد زائفة ؟ ويتشكى رسكين من أن كولردج « يتخيل حياة فى ورقة الشجر وإرادة فيها حيث لا شىء من هذا ، وهو يرصد عجزها مع الاختيار ، وموتها الذاوى مع المرح والريح التى تهزها مع الموسيقى » . ويفضل رسكين تشبيه دانتى : الأرواح « تتساقط بمثل ما تتساقط أوراق الشجر الميتة من على الغصن » لأن هذا تشبيه وذلك « أن دانتى لا ينسى فى إدراكه الواضح أن (هذه) نفوس وأن (تلك) أرواح »[٥٢] . وعلى أى حال فإن هذا المعيار ينكر الطبيعة الخالصة للاستعارة أو البدل والذى ليس « تشوّشا » . والتفرقة المرسومة بين الاستعارة الحيوية التى يجرى ابتكارها عمدا والاستعارة التى يبررها الضغط الانفعالى تبدو غير متحققة تماما وهى فى التطبيق غير محتملة حتى من جانب رسكين . وهكذا نجد بيتى ألكسندر بوب المعروفين جيدا :

« أينما تسير فإن العواطف الباردة تهب من فرجة فى الغابة والأشجار حيث تجلس سوف تحتشد على شكل ظل » .

وهو يندد بهما على أساس أنه « عبث مؤكد ، قائم فى النزعة العاطفية ، ويتأكد ببرود فى الطبيعة بقضّها وقضيضها « حيث » لا يوجد انحطاط فى الأدب أشد من عادة استخدام هذه التعبيرات الاستعارية ببرود »[٥٣] . ولكن من المستحيل أن نتبين لماذا

(٥٢) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ الاشارة هى إلى جزء (الجحيم) ، القسم الثالث ، البيت ١١٢

...

(٥٣) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢١٦ - ٢١٧ ، ص ٢١١

المجاز الظريف عند بوب الذى كان يَردُ من قبل عند إدموند وولر وبن جونسون وبرسيوس قد يرتد تماما إلى الأسطورة اليونانية عن مولد أفروديت من البحر [٥٤] يجب أن يكون أسوأ من قول وردزورث :

السحب الطافية سوف تعير حالتها

لها ، ولها ينحنى الصفصاف ... »

وهما بيتان يوافق عليهما رسكين بسبب « صوابيتهما الحقة »[٥٥] . وكتابات رسكين الخاصة وكتابات شعرائه المفضلين : وردزورث وسكوت وتنيسون حافلة بالمغالطة الوجدانية وكذلك كل الشعراء بدرجات مختلفة . ولقد أظهرت الآنسة جوزفين ميلر وحللت بشدة تقدم تلك الحيلة الشاملة فى الشعر الانجليزى فى القرن التاسع عشر [٥٦] ، لكن إعارة الانفعال للأشياء هى بالطبع قديمة قدم الجبال : وهذه الحيلة سائدة فى الشعر الشعبى ، وهى انعكاس للايمان بكون فعال هو بعد كل شىء عقيدة رسكين المحْوريّة . ويبدو من التناقض الظاهرى أن رؤيته الأساسية قد تشوشت بمعيار إما من النزعة الطبيعية المشاهدة بالملاحظة الحرْفية التى تعترض على اللاحقيقة العلمية أو (الاخلاص) الذى ينكر التراث الأدبى والصياغة الأدبية . والهزل والطيش وقد تحولا تماما إلى إطراءات لسيدة يجب أن تكون خيالا زائفا أو منحطا فى رأى رسكين . والشاعر العظيم يجب أن يكون انسانا طيبا ، إنسانا جادا ، عرافا ونبيا ، وكما أن الفن يجب أن يخدم الله والإنسان فإن عليه بالتالى أن يخدم المجتمع والأخلاق .

ورسكين – خاصة فى كتاباته الأخيرة – يرى الفن أساسا على أنه مصلح أخلاقى واجتماعى . وهو فى « محاضرات عن الفن » (١٨٧٠) يحدد غرض الفن على أنه

(٥٤) انظر ملاحظة على النوة فى الكسندر بوب : « الشعر الرعوى ومقال عن النقد » طبعة بإشراف إ . أودرا وأوبرى وليمز (لندن ، ١٩٦١) ص ٧٧ – ٧٨ فى الهامش .

(٥٥) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ١٢٤ والاقتباس من قصيدة وردزورث « ثلاثة أعوام نمت فى الشمس والمطر » .

(٥٦) « مغالطة الوجدان فى القرن التاسع عشر » ، بركلى ، ١٩٤٢ .

ثلاثى : « (١) فرض الدين على الناس ، (٢) تحسين حالتهم الأخلاقية ، (٣) تقديم خدمة مادية لهم »[٥٧] . وطبيعة الفن ووظيفته الأساسية يبدو أنهما منسيان . زيادة على ذلك ، فإن رؤية انخراط الفن فى المجتمع وقيمته العرضية لصحة المجتمع لم يتقررا مطلقا على هذا النحو الكامل والمؤثر كما فعل رسكين على الأقل فى انجلترا . و (أحجار البندقية) ربما تكون مفرطة فى الحساسية فى أحكامها ، لكنها قصة مفروضة كاملة عن بزوغ وازدهار وسقوط مدينة بشكل لا يمكن انكاره فى مرآة فنها . إنّ الفن هو « عرض عقل الأمة » ، « مرآة لطابعها القومى » ، « أشد سيرة ذاتية قومية رائعة »[٥٨] .

لقد كان رسكين من أوائل من رأووا عملية التصنيع فى أطر لا تقتصر على المعاناة الإنسانية ، بل تمتد أيضا إلى الآفة التى تصيب بها الفن والإبداعية الحرة . ولقد نفذ من خلال النعم المتبجِّحة لتقسيم العمل . « إذا ما جاز لنا أن نتكلم حقا فإن العمل ليس هو الذى انقسم بل الناس أيضا : لقد إنقسموا إلى مجرد شذرات من الناس – لقد تحطموا إلى نأمات ونثارات من الحياة »[٥٩] . ونقد رسكين (للإنسان الاقتصادى) صادق حتى اليوم ، ورعبه من انتشار القبح والهمجية الحساسة التى بها تحطمت بداهات الماضى ومبانيه وتماثيله ولوحاته أو ردّها إلى عدم إدراك هى مرايا هامة اليوم كما كانت إبان حياته . ولكن علينا أن نعترف بأن معالجات رسكين كانت أحلاما : فنقابة القديس جورج أسيئت إدارتها ووجهة النظر الرعوية للعصور الوسطى هى بالنسبة لرسكين ليست العصور المظلمة بل العصور المضيئة[٦٠] ، وسعادة صناعهم الحرفيين يصعب الدفاع عنها والمقاومة ضد المدنية تبدو فى الغالب مقاومة عاطفية أو ببساطة قضية خاسرة . ولكن هناك حقيقة أساسية فى نظرته للفن على أنه « فرح

(٥٧) « الأعمال » ، المجلد ٢٠ ، ص ٤٦

(٥٨) انظر : « الأعمال » ، المجلد ١٣ ، ص ٥٤٥ ، المجلد ١٩ ، ص ٢٥٠ ، المجلد ٢٠ ، ص ٧٨ ، ص ٨٣ ، ص ٢٩٥ ، ص ٢٩٨ – ٢٩٩ أو المجلد ١٨ ، ص ١٧٢ ، ص ٤٢٧ ، ص ٤٢٩ – ٤٤٠ ، والمجلد ٩ ، ص ١٤ ، المجلد ١٩ ، ص ٣٩ ، المجلد ٢٤ ، ص ٢٠٢ – ٢٠٤

(٥٩) « الأعمال » ، المجلد ١٠ ، ص ١٩٦

(٦٠) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٣٢١

للجميع » [٦١] لا يتحقق إلا في المجتمع السوى وأتباع رسكين المباشرين من الانجليز : جورج برناردشو ووليم موريس اللذين استمدا الجمال إلى إنتاج الكتاب الانجليز وألهما حركة حديقة الضاحية تدين بالكثير له في الأفكار الرئيسية . وتصور فرانك ليود رايت عن العمارة العضوية ما كان يمكن التفكير فيه بدون إلهامه [٦٢] . والأكثر مدعاة للدهشة أن رسكين وجد معجبا شديدا ومترجما جميلا عن الروائي بروست الذى تعلم منه أن « الكون شيء له قيمة لا متناهية » وإن كان بروست شك متأخرا في إخلاص رسكين حتى قال إن أعماله « في الغالب غبية ومتعصبة وباعثة على السخط وزائفة ومثيرة ، ولكنها دائما تستحق الثناء وهى عظيمة دائما » [٦٣] . وهذا يلوح لى ثمن الحقيقة . إن لدى رسكين كل أهم الصفات السيئة تقريبا لدى النبى الفيكتورى : الزعم بعدم الانجراح ، الفصاحة الوعظية ، التهويم الهوائى ، الاحتشام المتكلف المقزز ، والغثيان الشديد الذى يجب أن يستثيرنا وسط فقرات من الحساسية العجيبة والوجدان العميق والتحليل الدقيق والعمق الأصيل . وكان رسكين في عصره قد حقق تقريبا بمفرده التربية الجمالية للانجليز . لقد وضع الفن في وضعه المحورى في الحضارة بالتقاطه طبيعة الفن القصوى وإسهامه في المجتمع . وعديد من معاصريه شعروا أنه علّم الناس أن يستعيدوا « براءة العين » [٦٤] . وأن يروا الفن والطبيعة لأول مرة . وهو لم يستطع ولم يرد أن يهرب من التوحد الأفلاطوني وتشوش الفن والأخلاق والدين ، لكنه رفض بحق البدائل المطروحة في عصره : مذهب الفن للفن واستبعاد الفن من الاهتمامات النفعية للعصر . إن الفن مع رسكين كما كان مع كانت وشيلر قد شوهد مرة أخرى على أنه النشاط الإنساني والإنجاز العظيم للإنسان .

(٦١) « الأعمال » ، المجلد ٢٠ ، ص ٢١٢

(٦٢) انظر : « سيرة ذاتية » (نيويورك ، ١٩٤٣) ، ص ٢٣ ، ص ٥٣ وتعليق عند جون د . روزنبرج « الزجاج العالى » ، ص ٧١ وما بعدها .

(٦٣) مارسل بروست : « معارضات وأمشاج » (باريس ، ١٩٣٢) ، ص ١٩٥ وهناك المزيد عن بروست وراسكين في والتر أ . ستروس : « بروست والأدب » ، (كمبردج ، ١٩٥٧) ص ١٧٧ – ١٨٦

(٦٤) « الأعمال » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٧ في الهامش .

المصادر والمراجع

I quote *The Works* of John Ruskin, Library Edition, ed. Sir E. T. Cook and A. D. O. Wedderburn (39 vols. London, 1902 - 12), as W. The last volume contains an excellent analytical index of topics and terms.

Ruskin as Literary Critic, ed. A. H. R. Ball, Cambridge, 1928; a useful selection.

On Ruskin see: R. Wilenski, *John Ruskin*, London, 1933; and John D. Rosenberg, *The Darkening Glass : A Portrait of Ruskin's Genius*, New York, 1961. Both these books, though concerned with the writings, are preoccupied with the personality and its pathology.

On aesthetics see: Henry Ladd, *The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic*, New York, 1932; and Sister Mary Dorothea Goetz, *A Study of Ruskin's Concept of the Imagination*, Washington, D.C., 1947; useful. There is a good chapter in Graham Hough, *The Last Romantics, London, 1947.*

(٥)

النقد الأمريكى

مدخــل

درس الباحثون الأمريكيون فى عقود السنين الأخيرة التاريخ المبكر للنقد فى الولايات المتحدة الأمريكية دراسة دقيقة ، وقد أظهروا – حتى فى عصور الاحتلال – أنه حدث إنتاج لبعض النقد ، بمعنى الرأى الأدبى عند المؤلفين ووظيفة الأدب . وفى أوائل القرن التاسع عشر نجد أن اللب الأكبر للنقد قد عكس اهتمام الأمة الجديدة بهويتها وتحديدها لأدب قومى . وفى الولايات المتحدة الأمريكية نجد أن مشكلة القومية قد هيمن عليها طابع خاص ليس له مثيل سهل فى أى مكان آخر . فهنا كانت أمة جديدة تتحدث اللغة نفسها التى تتحدث بها الأمة ، لكن قد انفكَّت عنها غاضبةً . فهنا كانت أمة – على عكس أوربا – هى جمهورية ، ديمقراطية حرة لا تستطيع أن تقبل التمايزات الطبقية والبناء الهرمى لحضارة أقدم . وهنا أيضا مجتمع ناضل نضالاً شديداً من أجل وجوده المادى . وإن تنمية الأدب وخاصة الشعر والرواية قد قامت بشكل دائم ضد انشغالات الناس الأخلاقية والنفعية . والولايات المتحدة الأمريكية لم يكن لديها أى من الثروات التى جُلِبَتْ منها القومية الأدبية فى القارة الأوربية : لم يكن هناك تاريخ رومانسى ممتد ، لم يكن هناك أدب شعبى ، لم تكن هناك مدن ذات طابع معمارى خاص . وبشكل ما كان على هوثورن[1] أن يُقِّر بأنّ بلادنا هى بلد لايوجد فيها أى ظل ، لا توجد فيها أى عراقة ، لا يوجد فيها أى سر ، لا يوجد فيها أى شىء له طابع خاص ، لايوجد فيها أى خطأ يفضى إلى الاكتئاب ، لا يوجد فيها أى شىء سوى رخاء عام فى ضوء النهار العريض والبسيط[2]» .

هذه الظروف تبين بعض الملامح الصامتة للنقد الأمريكى فى بواكيره . ولقد قامت وجهة نظر واعية بذاتها عالية تجاه الأدب الانجليزى – فى جانب – على الرغبة فيما هو إقليمى لإظهار العقلية والألمعية مقابل المنحرفين من أمثال سيدنى سميث[3] الذى تساءل فى عام ١٨٢٠ ما إذا كان هناك مخلوق » فى أنحاء المعمورة الأربع يقرأ كتابا أمريكيا «[4] . وفى الوقت نفسه اكتشفت النزعة التفاؤلية الجريئة عبقريات أمريكية فى

(١) ناثانيال هوثورن (١٨٠٤ – ١٨٦٤) كاتب وقصاص وروائى أمريكي . كرس حياته للكتابة . له : قصص محكية مرتين (١٨٣٧) الرسالة القرمزية (١٨٥٠) . (المترجم) .

(٢) سميث . « قُوى فى النقد الأمريكى » ص ٢١٧ .

(٣) سيدنى سميث (١٧٧١ – ١٨٤٥) رجل دين وكاتب مقالات من دعاة الإصلاح البرلمانى (المترجم) .

(٤) مجلة أدنبرة ، يناير ١٨٢٠ عرض تحليلى قام به سكايبرت لكتاب « حوليات الولايات المتحدة الأمريكية » .

كل خطوة ، أو وضعت آمالا مبهجة على المستقبل عندما تجلب الحرية والمساواة وانتشار الديمقراطية الأليفة الأدبية . وقد التفت الأمريكيون خاصة بعد عام ١٨١٥ إلى القارة الأوربية وبصفة خاصة ألمانيا كرد فعل على اعتمادهم على انجلترا . وفي مجال النقد فإنّ تدفق الأفكار من الرومانسية الألمانية ومن شلنج وأوجست فلهلم شلجل وكل المدرسة التاريخية الألمانية أصبح أكثر أهمية وخاصة أن الأفكار المماثلة جاءت أيضا من المصادر البريطانية من كولردج أو كارليل ، أو من الوسطاء الفرنسيين مثل فكتور كوزان .وإن وليم إ . تشاننج [٥] فـي مقاله الصارخ عن « أهمية ووسائل الأدب القومي » (١٨٣٠) اشتكى من أن « قراءتنا قاصرة للغاية على الكتب الإنجليزية » وأن علينا « أن نُنَمي الوشائج الحميمية » مع أدب القارة الأوربية [٦] . وتنبّأ لونجفلو في عام ١٨٤٩ بأنه « كما أن دم كل الأمم مختلط مع دمنا ، فإن أفكارها ومشاعرها تختلط بشكل نهائي في أدبنا : إننا سوف نستمد من الألمان الرقة ، ومن الأسبان العاطفة ، ومن الفرنسيين الحيوية ، ونمتزج أكثر وأكثر مع الشعور الحاد الإنجليزي . وهذا سوف يعطينا النزعة الكلية ، وهذا ما يجب أن نرغب فيه للغاية »[٧] وقد نبتسم لبساطة طريقة لونجفلو ، لكن يجب أن ندرك أن جانبا من نزعته الكلية هو الملمح الكبير للنقد الأمريكي في القرن الذي جاء بعد ذلك . إن النقد في أمريكا ظل وثيق الصلة بالنقد في القارة الأوربية دون أن يفقد ارتباطاته الانجليزية ، وأن ميزة الاتصال عبر المحيط قد أتاحت للنقد الأمريكي أن يكون شيئا أشبه بمركّب من النقد الأوربي فيما عدا على الأقل من المحدوديات الخاصة لأشكال التراث القومي الرئيسية .

وفي هذه الفترة المبكرة تحول البحث عن القومية إلى أشكال من التناول أكثر بساطة : تحول إلى مطالب من أجل الموضوعات والأوساط الأمريكية ، تحول إلى

(٥) وليم الترى تشاننج (١٧٨٠ - ١٨٤٢) رجل دين أمريكي يُعد عميد النزعة النفعية التي أثرت على المجتمع . (المترجم) .

(٦) براون : « انجاز النقد الأمريكي » ص ١٤٣ - ١٤٤

(٧) المصدر السابق ، ص ٢١ من المقدمة (المؤلف) . وهنري وادسوورث لونجفلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢) شاعر أمريكي أستاذ اللغات الحديثة بجامعة هارفارد (١٨٣٥ - ١٨٥٤) من أعماله الشعرية « أصوات الليل » (١٨٣٩) و« أغنيات وقصائد » (١٨٤١) و« الأسطورة الذهبية » (١٨٥١) . (المترجم) .

مطالب من أجل الاستلهام الفريد للساحة الأمريكية ، تحول إلى الهندى الأمريكى وتراثه ، وتحول إلى الماضى الأمريكى الحديث – الحرب الثورية والأساطير الأكثر عتامة الخاصة بنيو انجلاند التى حَطَ عليها هوثورن أعظم الكتاب الأمريكيين جمالا فى ذلك الوقت . والجدل حول القومية الأدبية الأمريكية كانت له أهمية محلية كبرى ، لكن لا تكاد تكون هناك حاجة إليه فى تاريخ عام للنقد .

ويصدق الأمر نفسه على النظريات الأكثر محدودية فى العصر قبل ظهور إدجار ألان بو وإمرسون حوالى عام ١٨٣٦ وهذه النظريات كانت أهميتها بسيطة نظراً لأنها تردد التطورات البريطانية المناظرة . وكان هناك شىء أشبه بالكلاسيكية الجديدة الأمريكية فى القرن الثامن عشر – أى أن الكتاب اعتنقوا التزمّت الانجليزى مع وجود الكسندر بوب أو دكتور جونسون على قمته . وكان هناك أيضا شىء أشبه بالنزعة السابقة على الرومانسية الأمريكية فى النقد ، وكان النقاد الأسكتلنديون : كمزْ وبلير وأليسون تُقَرَّر كتبهم فى المدارس الأمريكية وقد أعيد طبع كتبهم مرارا وتكرارا بشكل يدعو للدهشة . وقد هيمنت هذه الكتب على الساحة قبل أن يجعلها الذوق الرومانسى الانجليزى مبتذلة فات أوانها(٨) . ويمكن للإنسان أن يتتبّع العبادة الجديدة لشكسبير والسمعة المتنامية لوردزورث وكولردج وبايرون وسكوت ، وبعد هذا السمعة المتنامية لشلى وكيتس ، ويمكن للإنسان أن يدرس انعكاسات أفكارهم الأدبية عند عديد من الكتاب . وإن الشاعر وليم كولن بريانت – فى محاضرات صيغت بروعة عن الشعر – يردد كل الموضوعات المتكررة الرئيسية فى النظرية الرومانسية : إن الشعر ليس فنا محاكيا بل هو فن « إيحائى » (٩) ؛ وهو يستجيب للتخيل ؛ ولكن الأكثر أهمية أن « ينبوعه العظيم » هو الانفعال . الشعر لا يختلف عن الفصاحة إلا بفضل شكله الوزنى ، والشعر ليس منفصلا بطبيعة الحال عن النزعة الأخلاقية . إن الشعر « يدلى بدروس مباشرة عن الحكمة (١٠) » ؛ إنه يساهم فى سعادة البشرية بدفعنا إلى أن

(٨) قبل عام ١٨٢٥ كانت هناك ٣١ طبعة من كتاب كمز « عناصر النقد » و ٥٢ طبعة لكتاب بلير « محاضرات » ، و ٩ طبعات من كتاب أليسون « مقالات عن الذوق » أنظر : شارفات : « أصول الفكر النقدى الأمريكى » ، ص ٣٠ –٣١ .

(٩) فى نيويورك ، ١٨٢٦ ولم ينشر إلا فى عام ١٨٨٤ ، انظر : براون « انجاز النقد الأمريكى » (ثلاثة مجلدات . نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١١١ فى الهامش .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١١٢ ، ص ١١٥ ، ص ١١٦

نحب رفاقنا وأن نحب العظمة الإنسانية وأن نحب أمجاد وعجائب الطبيعة . وليست بنا حاجة إلى أن نتتبّع مصادر هذه الأقوال الشائعة المبتذلة العتيقة ؛ فقد أعيد طرحها مرارا وتكرارا – عند لونجفلو على سبيل المثال فى عرض تحليلى مستفيض ومسهب لكتاب سدنى « دفاع عن الشعر »[١١] وكان فن الشعر « دائما عن الشعر » وكان عليه أن يكون على هذا النحو فى مجتمع تجارى وله نزعة تطهّرية . والنظرية الجمالية والذوق الأدبى كانا تابعين بالضرورة . ويمكننا أن نجد الأفكار نفسها فى كل المجالات فى ذلك العصر – مع تأكيدات مختلفة ، وتركيبات متباينة ، ولكن بدون أى جديد جوهرى .

(١١) ١٨٣٢ : عند براون ، ص ٢١٩ وما بعدها .

المصادر والمراجع

There are several general histories of American criticism , none very satisfactory .

Norman Foerster , *American Criticism* (Boston, 1928) , is a series of searching essays on Poe, Emerson, Lowell, and Whitman, with a final affirmation of the New Humanist point of view.

George E. De Mille, *Literary Criticism in America* (New York, 1931) , ranges from Poe to Stuart Sherman; colorless.

Bernard Smith, *Forces in American Criticism* (New York, 1939) , has a Marxist point of view, intermittently perceptive.

Floyd Stovall, ed., *The Development of American Literary Criticism* (Chapel Hill, 1955) , is a compostive volume, with contributions of very unequal value.

John Paul Pritchard, *Criticism in America* (Norman, Oklahoma, 1956) , is a bad, scrappy compilation . See also his earlier *Return to the Fountains* (Durham, N.C., 1942), on classical sources.

Robert E. Spiller, ed., et al., *Literary History of the Untied States* (3 vols. New York, 1948), contains chapters on criticism and much information in Vol.3, the Bibliography.

Clarence Arthur Brown, ed., *The Achievement of American Criticism* (New York, 1954) , is an excellent historical anthology, with introductions and bibliographies.

On the early period before the Civil War, see William Charvat, *Origins of American Critical Thought, Philadelphia,* 1936; Benjamin T. Spencer, Quest for Nationality : An American Literary Campaign, Syracuse, N.Y., 1957; and J. P. Pritchard, *Literary Wise Men of Gotham : Criticism in New York* 1815 - 1860, Baton Rouhe, La., 1963.

ادجار آلان بو

(١٨٠٩ - ١٨٤٩)

يمكن بمنتهى البساطة أن يظهر إدجار آلان بو على أنه كان كاتب عرض تحليلى عكس ذوق عصره وأنه استخدم المناهج والأساليب الواردة فى المجلاّت البريطانية المعاصرة ومقابلها من المجلات الأمريكية . وإن صورة بو عن العزلة الثقافية فى حضارة تجارية تعزّزت فى أوربا أساسا بفضل مقالات بودلير التى لوّنها تلوينا رائعا . وهذه الصورة يكذّبها نشاط بو المحموم والناجح كصحفى أدبى والذى تكامل مع مطالب جمهوره وقناعات تجارية . وهو « يجرّح » أعداءه فى « إنجازات » ساخرة أو يمدح ويمجّد « النزعة التأليفية الرائعة » بجدية وهو يعلى من شأن السيدة أوسجود ويقارنها بالسيدة نوروت ، أو يقارن الآنسة تللى بالسيدة ولباى[1] . وقد أبدى إعجابه بأمجاد عصره مقابل الماضى : « هذا بدون شك هو العصر المفكر ! – فى الحقيقة إنه يمكن وضعه موضع السؤال عما إذا كانت البشرية قد فكرت على نحو هذا القدر من ذى قبل[2] » . وقد ندّد بالتراجيديا اليونانية بسبب « ضحالتها وغرابتها »[3] وتحدث عن « العجز الدرامى لدى القدماء[4] » . ولقد وجد أن الشعراء الانجليز القدماء قد بولغ فى تقديرهم[5] وهو يقول لنا إنه مقابل فوكيه واحد يوجد خمسون موليبرا » [6]. وهو يشعر بأنه من الضرورى أيضا أن يظهر المعرفة المتسعة التاريخية وإن كان هذا يأتى فى المرتبة الثانية وهو أمر غير دقيق [7] . ويعجب بو بالشعراء من أمثال تنيسون « أنبل شاعر عاش على الإطلاق [8] كما يعجب بإليزابيث باريت براوننج وتوماس مور وتوماس هود و هـ. هورن . بسبب عمله « أوريون » وهو لم يبزه شىء من قبل أو يتساوى معه فى كل ما يتعلق بأرق صفات

(١) انظر : « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٠ ، ص ١٠٠ ، ص ١٩٦ أو المجلد ١١ ، ص ١٥٨ .

(٢) « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٨

(٣) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٤

(٤) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١٢٠

(٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٤٠

(٦) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٨٩

(٧) على سبيل المثال : « لقد عاش الألمان إبان كل العصور الوسطى فى جهل مطبق بفن الكتابة » ، « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١١٥ ، المجلد ١٤ ، ص ٧١

(٨) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨٩

وأقدس صفات الشعر الحقيقى » [٩] . وهو يعجب بالروائيين من أمثال ديكنز وجودوين وبولورو دزرائيلى . وهو يستنكر كارلايل وهوجو فهما « حماران[١٠] كما أنه يستهجن إمرسون باعتباره « صوفيا من أجل الصوفية [١١] » . وهو لا يكن حبا لكوبر ويندّد بلنجفلو بسبب السرقة الأدبية ويتحامل بحدة ضد لوويل طالبا بألا « يجب على أى جنوبى أن يمسك كتابا لهذا المؤلف » لأن لوويل هو من أتباع نزعة إبطال الاسترقاق .

وبالرغم من أن الكثير من العروض التحليلية التى كتبها بو تكرارية ومتحاملة وعاطفية أو كلها عبث فإنه - بكل بساطة - يمكن استخلاص حكاية عن صوابيته المتكررة ومنظوريته العارضة . إن تمجيده لقصص هوثورن المبكرة هو تاج له رغم أن إعجابه ليس خالصا - فهو يتهم هوثورن بالسرقة الأدبية من تيك[١٣] . وهو يكره المجاز عنده ويتشكّى من رتابته . والاستعراض التحليلى لرواية (بار نبى رودج) [١٤] لديكنز يستحق الثناء لا لأن بو استنتج القاتل مقدما ، بل بسبب تحليله الحساس للحبكة والشخصيات على أساس معايير الاحتمال والتناسق . ونقده الدرامى أيضا له بعض الامتياز فى زمنه : فقد هاجم التمثيليات المعاصرة آنذاك فى غالبيتها بسبب « مافيها من نقص الاحتمالية »[١٥] ، وبسبب القناعات المسرحية العبثية ونقص البناء[١٦] . وحتى نقده للشعر الذى هو أكثر غرابة يحتوى على تحاليل شاردة للصور المجازية والقافية والقاموس الشعرى . وبو بصفة عامة حساس للغاية بشأن القومية الأدبية ورغم أنه وطنى ممتاز فإنه يرى « أننا نجد أنفسنا يوميا فى المأزق المتناقض ظاهريا فى حب كتاب أو التظاهر بحبه على نحو أفضل لأن غباءة (على نحو كاف

(٩) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٦

(١٠) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٧٧ ، المجلد ١٠ ، ص ١٣٧

(١١) « الأعمال » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٦٠

(١٣) انظر : بوتشمان : « الثقافة الألمانية فى أمريكا » ، ص ٢٨٢ - ٢٨٦ من أجل التعليق .

(١٤) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ٣٨ - ٦٤

(١٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١١٨ عن كتاب « الموضة » للسيدة موَوات .

(١٦) انظر العرض التحليلى لكتاب « نورتيسا » لويليز وكتاب « الطالب الأسبانى » للنجفلو ، « الأعمال » ، المجلد ١٢، ص ٣٣ وما بعدها .

من التأكيد) من نموّنا نحن ، ويناقش شئوننا »[١٧] . وهناك قيمة أيضا فى تأكيده المتكرر للوظيفة العليا للنقد وخاصة فى الأهمية التى يضعها على دوره الإحكامى الشرعى [١٨] . ومع هذا يتردد بو في ما إذا كان يعد النقد علما أم فنا.[١٩] إن النقد يقتضى الفن ، بمعنى أن كل مقال يجب أن يكون عملا فنيا ، لكنه أيضا « فن قائم على الثبات فى الطبيعة »[٢٠] ، قائم على مبادىء ، ومن ثم فإنه يأمل أن يكون (علما) .

ومهما تكن قيمة هذا النشاط الهائل فى زمنه ومكانه (هناك ٢٥٨ مقالا فى طبعة فرجينيا) فإنها لا تعطى بو حقا فى مكانه فى تاريخ عالمى للنقد . غير أن هذا الزعم (مبرر) ويمكن أن يتعزز بالاستجابة لمقالين : « فلسفة التأليف » (١٨٤٦) و « المبدأ الشعرى » (١٨٤٨ وقد نشر عام ١٨٥٠) . وهناك مزيد من التعزيز يأتى من مداخل فى هوامش وملاحظات متناثرة فى الاستعراضات التحليلية للكتب . فإذا ما نظرنا إلى بو من وجهة نظرنا الخاصة فى زماننا ومن خلال عيون الرمزيين الفرنسيين بصفة خاصة فإنه يبدو أنه المروّج لنظريات هى فى ذاتها قد لا تكون أصيلة وقد لا يمكن الدفاع عنها كنسق نقدى متناسق ، لكن لها ميزة أنها توحى بالموضوعات الدالة المتكررة الرئيسية في الفكر المتأخر جدا عن الشعر .

وبو قد أعاد طرح فكرة ذاتية الفن بحدة حتى أنه كاد يقترب من المذهب الكامل القائل « بالفن للفن » . وهو فى التطبيق تحدى النزعة التعليمية الجائرة فى عصره وفى بلده ولقد ابتكر العبارة المشهورة « هرطقة ما هو تعليمى[٢١] » ورأى من الحق والسديد كتابة « قصيدة من أجل القصيدة فقط »[٢٢] ولقد شك فى أن « الموضوع الأقصى للشعر هو الحقيقة » وأكّد الفروق الجذرية والمتباينة بين الحالة الحقيقية والحالة

(١٧) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢

(١٨) على سبيل المثال ، « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨ ، المجلد ١١ ، ص ٤١ .

(١٩) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٧٤ ، أو المجلد ١١ ، ص ١ – ٢ .

(٢٠) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢

(٢١) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٢ ، المجلد ١١ ، ص ٧٠

(٢٢) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧١ – ٢٧٢ ؛ وانظر : المجلد ١١ ، ص ٢٥٨

الشعرية في الذهن . ومن المستحيل « التوفيق بين الزيوت اللزجة والمياه بالنسبة للشعر والحقيقة[٢٣] » .

والأكثر مدعاة للدهشة تأكيد بو أنّ الشعر ليس عاطفة . من ناحية هذا يعنى ببساطة الإقرار بما قاله وردزورث عن « الاستعادة فى لحظات الهدوء » ويعنى أن الأسى – مثلا – يجب « التباعد » عنه ، أو يمكننا أن نقول علينا أن نفرّيه قبل أن يصبح مادة شعرية ، ومن جهة أخرى يعنى أن « الشعر وهو يعلو بالأمور يهدئ (النفس) . ولا شأن له (بالقلب) » [٢٤] إن الشعر روحى وليس عاطفيا وليس شبقيا . وبطبيعة الحال أيضا إن الشعر ليس محاكاة للعالم الخارجى : إنه فى أقصاه « إعادة إنتاج ما تدركه الحواس فى الطبيعة من خلال حجاب النفس » [٢٥] . ومن ثم فإن الشعر لا يعتمد على المجتمع : « الشاعر فى (منطقة أركاديا) هو فى (منطقة كاشتاكا) لا يزال هو الشاعر .. ولا توجد أى ظروف اجتماعية أو سياسية أو خلقية أو فيزيائية أن تفعل شيئا أكثر من أن تكبح مؤقّتاً الدوافع التى تتألق فى صدورنا بحمية كما عند أسلافنا »[٢٦] . وهكذا فإن هذا التضييق لعالم الشعر هو ضمنا وارد فى تراث كتاب « نقد ملكة الحكم » للفيلسوف كانت مهما يكن قد تسرّب من خلال كولردج وأوجست فلهلم شلجل والوسطاء الآخرين . ولكن مفهوم بو عن ذاتية الفن يتعدل فى التطبيق تعديلا كبيرا ويضعف بشدة . فرغم أنه يندّد بالقصائد التعليمية وينقد بإصرار لونجفلو بسبب الغايات الشعارية الأخلاقية لقصائده فإنه يعترف « بالأخلاق التعليمية » على أنها « التيار التحتى للأطروحة الشعرية[٢٧] » . ويقول إن الشاعر « ليس ممنوعا عليه أن يحاكى – بل يتعقل ويعظ بالفضيلة[٢٨] » . وهو بكتابته عن الدراما يعيد تأكيد عدائه للنزعة التعليمية الفجّة . « إن نقل مايسمى على نحو عبث (أخلاقيا) يجب أن نتركه لكاتب

(٢٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٢ ، المجلد ١١ ، ص ٧٠

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٢١

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١٦٤

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٤٨ – ١٤٩

(٢٧) « الأعمال » المجلد ١١ ، ص ٦٨

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٧١

المقال والواعظ ليس في قدرة أي خيال أن يبث أي حقيقة » لكنه يطرح بحرية معيارا للتشابه مع الحياة » نزعة الصدق ، أي نزعة الصدق التي لا يمكن الاستغناء عنها في الدراما لا مرجعية لها إلا الإخلاص الذي يجب أن تصور به الطبيعة .، إنَّ الدراما – بكلمة – عليها أن تكون صادقة دون أن تنقل الحقيقي[٢٩] » . وهكذا يعيد بو الإقرار بالحقيقة والأخلاق وإن كان على نحو ثانوي وعبر حقبة واضحة لجنسين أدبيَين فقط من أجناس الأدب : الدراما والرواية وهما في رأيه أدنى من الشعر لا لشيء سوى أنهما محاكيان .

ورغم أن بو يحتج ضد فرض معيار النفعية العامة على الفن فإنه بالفعل يستطيع أن يرى بل وأن يمجد حتى الدور الاجتماعي للفن . والذوق يصفه بو بطريقة كانتية رائعة بأنَّه بين العقل والحس الخلقي ، في « علاقات صميمية مع أي من الطرفين .. بشن الحرب المعلنة المتطرفة على الرذيلة على أساس وحيد من تفككها – عدم تناسبها – عداوتها لما هو ملائم ، لما هو مناسب ، لما هو متناغم – بكلمة الجمال[٣٠] » وفي مقاله الشهير « حديث فونوس وأونا » (١٨٤١) حيث يواجه انتصار النزعة العقلانية والديمقراطية ونزعة التصنيع كآخر مرحلة مرعبة قبل تدمير الأرض يرى انقلاب الذوق على أنه الرعب الأخير . « الذوق وحده – تلك الملكة التي تشغل مكانة متوسطة بين العقل الخالص والحس الأخلاقي – لا يمكن إطلاقا عدم الإكتراث بها ، والآن فإن الذوق وحده هو الذي يستطيع أن يقودنا برقة ويردنا إلى الجمال ، إلى الطبيعة وإلى الحياة [٣١] » .

ويقدم لنا بو بشكلٍ متكرر فكرة الجمال ، الجمال « السماوي » على أنه هدف الفن ومحوره .ومفهومه عن الجمال ليس كما توحي بعض الأقوال المفصولة تماما عن المعرفة ، إنه مفهوم أفلاطوني جديد في مرجعيته إلى التناغم والتناسبات الرياضية وإلى المثال أو المثالية[٣٢] ويفترض المفهوم كيانا رومانسيًا بإصراره على أن الجمال غامض وإيحائي وغريب ، حزين أو سوداوي ، لكن أيضا (سماوي) ، (أثيري) ، إنه تعطّش لا يرتوي ينتمي إلى الخلود :

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد ١٣ ، ص ١١٢ – ١١٣

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٣

(٣١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٣ – ٢٠٤

(٣٢) إن للمصطلح نغمة دقة مستمدّة من استخدامها في علم دراسة شكل الجمجمة . انظر : ادوارد هنجر فورد : « بو وعلم دراسة شكل الجمجمة » ، « الأدب الأمريكي » الجزء الثاني (١٩٣٠) ، ص ٢٠٩ – ٢٣١

« ليس الأمر مجرد تقدير الجمال أمامنا – بل هو جهد خارق للوصول للجمال على نحو المذكور سابقا . ونحن وقد استهلمنا البصيرة القائمة على الوجد للأمجاد التي تتجاوز الموت فإننا نناضل بتركيبات متعددة الشكل بين الأشياء وأفكار الزمان لإحراز جانب من نزعة الحب تلك التي ربما عناصرها هي المتعلقة بالأبد وحده . وهكذا عندما نستمتع بالشعر – أو عندما نستمتع بالموسيقى باعتبارها المدخل الأقصى للأحوال الشعرية – نجد أنفسنا وقد نبنا دموعا – إننا نبكي أنذاك – لا كما يقترح أبيت جرافينا – من خلال الإفراط في اللذة ، بل من خلال أسف نافذ الصبر النكد المعين إزاء عجزنا عن التقاط (الآن) كلية ، على الأرض وفي التو وإلى الأبد ، تلك الأفراح الإلهية المفرطة في السرور التي (من خلال القصيدة) أو (من خلال الموسيقى) لا تصل إلا إلى لمحات قصيرة وغير محددة [٣٣] » .

وأقصى انتقاد لبو وهو إيفور ونترز يشتكي من أن بو « قد يسرقنا من كل مادة الموضوع ، وربما يرد الشعر – من وصفه التراثي كفعل للاستيعاب الشامل – إلى وضع التفاهة » [٣٤] . ولكن بالنسبة لبو لا يوجد شيء تافه أو حتى فيه تلاعب بشأن هذا المفهوم للجمال : فمهما يكن ضيقا في حدوده فإنه يؤكد بيقين مطلبا ميتا فيزيقيا بأنْ تلْمح نرورة الحقيقة . وفي سياق مماثل وليس بالصدفة يقتبس بو من قصيدة شلي الأفلاطونية « ترنيمة إلى الجمال العقلي »[٣٥] . ويشير إلى « ما فيها من حب عجيب » : وهو يقصد أن « النضال لاستيعاب الحب الملائكي قد أعطى للعالم كل (ذلك) الذي تمكن العالم في التوّ أنّ يفهم و (ويشعر) على أنه شعري » [٣٦] . ولكن من الواضح أن التقاط بو لما هو ميتافيزيقي كان ضعيفا . إن الاحساس « بالأسف الذي نفد صبره والنكد » يوحي بمجرد الشعور بالسر الكامن وراء الكون مقترناً بقناعة بغموضه . وآماله في الخلود قائمة على نظرية غامضة عن التقدم الكوني ، ولادة ثانية على كوكب آخر [٣٧] . وبو هو أساسا من أتباع الغنوصية أو اللاأدرية . ولقد حاول أن يقيم علم جمال على بقايا النزعة الدينية .

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٢ – ٢٧٤

(٣٤) « دفاعا عن العقل » ، ص ٢٤١

(٣٥) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٨٢

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٤

(٣٧) « الأعمال » المجلد العاشر ، ص ١٥٩ – ١٦٠

زيادة على ذلك فإن الجمال والشعر عند بو يكونان في الغالب شيئا أكثر من مجرد شيء مبتذل – مجرد الإحساس بالحزن أو التفكير في الموت أو الحنين إلى الحب . وقائمة الموضوعات الجميلة في مقاله « المبدأ الشعرى » هي في جانب منها تعديد لأشكال الجمال الطبيعية ، وفي جانب آخر قائمة بالقيم الأخلاقية : « كل الأفكار النبيلة – كل الدوافع غير الدنيوية – كل البواعث المقدسة – كل الاحتياجات الفروسية والكريمة والقائمة على النصيحة الذاتية » . وهي تشمل جمال النساء فيزيقيا وروحيا معا : « تناغم حفيف ثيابها » ، وكذلك « أريحيتها الرقيقة ، وتحملها الحليم والمخلص ، الإيمان ، الصفاء ، القوة ، العظمة الإلهية لحبها مجتمعة »[(٣٨)]. إن البلاغة العاطفية للفقرة تستكملها تأكيدات في « فلسفة التأليف » من أن « الجمال مهما يكن نوعه في تطوره الأقصى يستثير دون تغير النفس الحساسة حتى يجعلها تبكى »[(٣٩)] وإن « موت امرأة جميلة هو دون شك أشد موضوع شعرى في العالم »[(٤٠)] .

وفي الممارسة فإن لدى بو نظرة أكثر اتساعا بالنسبة لذروة الشعر ؛ فهناك قائمة من الشعر (المثالى) تشمل « بروميثيوس مقيدا » لأسخيلوس و « الجحيم » لدانتي و « دمار نومانتيا »[(٤١)] لسرفانتس و « كوموس »[(٤٢)] لملتون وثلاث قصائد عظيمة لكولردج و « قصيدة إلى العندليب » لكيتس ، والأكثر خصوصية « النبات الحساس » لشلي و « أوندين » لدى لاموت فوكيه »[(٤٣)] . وهذه القائمة تبدو في موضع آخر دون الإشارة إلى « أوندين » مع إضافة قصيدة « اغتصاب القفل » و « تام أوف شانتر »[(٤٤)] . والقائمة تتنوع وتتضارب لدرجة أنها تستبعد رد الشعر إلى موضوع واحد أو حتى حالة واحدة ، وهي حتى لاتتصالح مع إصرار بو المعتاد على هوية الشعر مع الأغنية أو وشيجته مع الموسيقى . و « الموسيقى » عند بو غالبا ما تعنى النظم الموسيقى

(٣٨) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٩١

(٣٩) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٨

(٤٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٠١

(٤١) ربما تم الاقتراح من جانب مديح شديد عند أوجست فلهلم شلجل « الفن الدرامي والأدب » (هيدلبرج ، ٨١٧) ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .

(٤٢) مسرحية لملتون تنتمي إلى مسرح الأقنعة قُدّمت عام ١٦٣٤ وهي من نوع الترفيه الرعوى (المترجم) .

(٤٣) « الأعمال » المجلد العاشر ، ص ٦٦

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٩

البسيط أو العذب أو حتى القابل للغناء ، وحدة الشعر والموسيقى التى يعجب بها عند توماس مور وهو يتغنى بأغنياته[٤٥] ولكن كما هو الغالب فإن (الموسيقى) هى تنوع على الموضوع (الصوفى) (الملائكى) . وهناك رسالة جاء فيها : « أنا مستثار بعمق بالموسيقى وببعض القصائد وقصائد تنيسون بصفة خاصة - ومع كيتس وشلى وكولردج (أحيانا) أو قلة آخريين على غرارهم فى الفكر والتعبير اعتبرهم الشعراء الوحيدين . الموسيقى هى كمال الشعر . وغموض التمجيد المستثار بالجو الحلو (الذى يجب أن يكون غير محدد تماما وغير إيحائى بقوة أيضا) هو بالضبط ما يجب أن نستهدفه فى الشعر »[٤٦] . وإدجار إلان بو لا يعنى شيئا محدداً بالمصطلح (الموسيقىّ) أو الوزنى ، وكل ما هنالك أنه يستخدم تعبيرا جيدا بالنسبة للاشتياق الصوفى . وهذا يتحقق كما يمكن أن يتحقق أيضا « بنغمات تعزفها آلة هارب دنيوية (لا تستطيع) أن تكون غير مألوفة للملائكة »[٤٧] . ونحن نشعر بأن هذه المخلوقات لها طابع أُقْنُومى أكثر من الملائكة التى صورها الشاعر ريلكه .

ومفهوم بو عن الشعر - هكذا - ليس رمزيا بأى حال من الأحوال . ولما كان لا يثق حتى بالاستعارة والتشبيه فإنه ليس لديه أى مفهوم للتواصل أو المماثلة ، ليس لديه أى التقاط للرمز الشاعرى[٤٨] . إن الشعر لا يسمح لنا إلا بلمحة من شىء مجاوز ، مثالى ، ملائكى ، غير أرضى .

وفحص مفهوم بو للتخيل وطبيعة البرودة الإبداعية يحقق هذه النتيجة . إن التخيل عند بو ليس إبداعيا . ورغم أن بو يتحدث عن الجدارة والأصالة كشيئين متطلبين فإن التخيل عنده هو دائما فقط قوة تجميع . وهو فى ذروته قوة الحدس ، بمعنى اتخاذ خطوات جادة للاستقرار والاستنباط[٤٩] . ورغم أن

(٤٥) « الأعمال » المجلد ١٤ ، ص ٢٧٥ : المجلد ١١ ص ٧٥

(٤٦) إلى ج . ر .. لوويل ، ٢ يوليو ١٨٤٤ ؛ فى « رسائل » بإشراف أو ستروم ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٥ : المجلد ١١ ، ص ٧٥

(٤٨) توجد على أى حال فقرة معزولة وحدة فى « موتوس وأونا » والتى تشير إلى « المماثلة » كحديث فى « نغمات برهانية للتخيل وحده » ، « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٢

(٤٩) انظر : « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ، ص ١٨٧ أو المجلد ١٦ ، ص ١٩٧

التخيل « فائق بين الملكات العقلية » ويحملنا إلى الحافة عينها للأسرار الكبرى »[٥٠] – كما يفعل الشعر – فإنه لا يزال تماما غير إبداعي ، يقوم بالترابط . وحدث مرة في فترة مبكرة (١٨٣٦) أن ألمح بو إلى النظرية التي استعارها كولردج من شلنج عندما تحدث عن التخيل الأولي والتخيل الثانوي : « إن التخيل ممكن في الإنسان بدرجة أقل من القوة الإبداعية في الله » . ولكن بو يفسر في التو هذا بمعنى سابق على كانت بالاستجابة للمفكر الموسوعي البروسي في القرن الثامن عشر البارون فون بيلفلد[٥١] . « إن ما يتخيله الإله (يكون) لكن (لم يكن) من قبل وما يتخيله الإنسان (يكون) ولكن (كان) أيضا . إن عقل الإنسان لا يستطيع أن يتخيل ما (ليس)) موجودا[٥٢] » . ومناقشة بو – الأكثر – تطورا المتأخِّرة للتخيل تدور حول هذه الفكرة الواحدة الخاصة بعملية الربط والاختيار . « إن التخيل الخالص لا يختار (إما من الجمال أو من التفكك) إلا الأشياء الصالحة على الأفضل للترابط والتي هي غير مترابطة حتى الآن ؛ المركَّب كقاعدة عامة ، المشاركة (في الطبع) في الجلال أو في الجمال ، في نسبة التسامي المعقولة أو جمال الأشياء المترابطة – التي هي ذاتها لا تزال تعد نريَّة – أي كترابطات سابقة » . ومن الحق أن بو يُناقض آنذاك إصراره على النزعة التجزيئية بالسماح بالمركَّبات الكيماوية التي لا يكون للنتيجة فيها « شيء من كيف أي منها أو حتى لاشيء من صفات أي منها بالمثل »[٥٣] لكن لا المركَّبات الفيزيائية أو الكيماوية هي إبداعات أصيلة . ومن ثم فإنه من المنطقي فحسب أن بو يرفض تفرقة كولردج بين التخيل والخيال ، ويعد هذا تفرقة بدون اختلاف – بدون حتى اختلاف في الدرجة . إن الخيال قد يبدع على نحو تقريبي مثل التخيل ، ولكن ليس بشكل مطلق . والتصورات الجديدة هي مجرد مركبَات غير عادية[٥٤] . ومن الحق أيضا أن بو نفسه يستخدم

(٥٠) « الأعمال » المجلد ١٤ ، ص ١٨٧

(٥١) انظر : « المعالم الأولية للمعرفة الواسعة الشاملة » ، ليدن ، ١٧٦٧ ويعيد بيلفلد مقال فولتير عن التخيل (١٧٦٥) في (الموسوعة) ويردد كلام باتو كونديلاك .

(٥٢) « الأعمال » المجلد الثامن ، ص ٢٨٣

(٥٣) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٨ – ٢٩

(٥٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧ والمجلد ١٥ ، ص ١٣ – ١٤

أحيانا التفرقة بين التخيل والخيال في نقده . ؛ ومن ثم فإن قصيدة « كولبرين فاى » لجوزيف رودمان دريك [٥٥] يقال إنها لا تظهر إلا « الخيال ، ملكة المقارنة ، لا تظهر إلا مجرد الإبداع » [٥٦] . وبو في مواضع أخرى يرسم حتى فرقا رباعيا بين التخيل والذى يتكون حتى من تفككات مصطنعة [ومرة أخرى نجد مصطلحا آليا] . حيث إن الجمال هو موضوعه الوحيد واختياره المحتم وبين الخيال الذى يندرج إلحاقا بما ليس متوقعا للنتيجة السعيدة الصعبة ، وبين الشطح الخيالى الذى يتميز بتجنب التناسب وبين الفكاهة التي تبحث عن « عناصر متنافرة أو متطاحنة » [٥٧]. ولكن مهما تكن تذبذبات مصطلح بو فإنه ليس تابعا لكولردج أو أوجست فلهلم شلجل وذلك على عكس الرأى الشائع عن دراسة بو الأمريكي . لقد قرأهما بلا شك واستفاد من أفكارهما [٥٨]. ولكنه من الناحية المحورية يرفض المعتقد الرومانى الجدلى والرمزى ويظل عقلانيا من عقلانى القرن الثامن عشر مع إيمان بتعاليم خاصة بالخوارق . وهو يبحث فى (وجدتها) – وهى قصيدة نثرية عن نشأة الكون كتبها بو – عن النتائج نفسها ؛ إنه يفترض أن العالم آلة قائمة على نظريتى نيوتن ولابلاس ، ولكنه يخلط بشدة الجاذبية بالحب ويصف الله بأنه وجود « فحسب فى المادة المنتشرة وروح الكون [٥٩] » .

ولما كان بو يعتبر التخيل مجرد عملية ربط فإنه لا يستطيع بسهولة أن يفّرق بين التأمل العلمى والبصيرة المتخيلة ، وبالرغم من أن بو يتخذ فى أوقات مختلفة مواقف متباينة عن علاقة التأمل بالتخيل [٦٠] فإنه يصل إلى رأى يذهب إلى أن « التخيل الحقيقى ليس إطلاقا سوى التخيل التحليلى [٦١] » . وهو يرفض المعتقد القديم الذى

(٥٥) جوزيف رودمان دريك (١٧٩٥ – ١٨٢٠) شاعر أمريكى نشرت مجموعته « كولبريت فاى وقصائد أخرى » عام (١٨٣٥) بعد وفاته . (المترجم) .

(٥٦) « الأعمال » ، المجلد ٨ ، ص ٢٩٥ – ٢٩٦

(٥٧) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٣٩ – ٤٠

(٥٨) انظر : ستوفول عن كولردج ، ولويل ويوتسمان عن شلجل .

(٥٩) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ٣١٣

(٦٠) انظر : الترتون كريج ، مدخل ، خاصة ص ٣١ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٥٢ من المقدمة .

(٦١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٥٠

يقول « إن ملكات الإحصاء هي في حرب مع ما هو مثالي » ، « إن ذروة نظام العقل التخيلي هي دائما رياضية على نحو بارز ، والعكس بالعكس [٦٢] ».

وهكذا فإنّ بو يصرّ على مشاركة العقل في السيرورة الإبداعية ، وهو يعني بالعقل قوة الربط والتجميع . « لا يوجد خطأ أكبر من افتراض أن الأصالة الحقة هي مجرد مادة للدافع أو الإلهام . التأصيل يعني الربط بعناية وبفهم » [٦٣] . ونصيب الحكم والعقل المقبول في الكلاسيكية الرائعة يصبح عند بو شيئا مختلفا ، يصبح دفاعا عن الصناعة التكنولوجية ، دفاعا عن الاختراع المحسوب بالعدّ . وفي « فلسفة التأليف » يهدف بو إلى وصف سيرورة تأليف « الغراب الأسحم » لكي يبين « أنه لاتوجد نقطة في تأليفها راجعة سواء لحادثة أو لحدس وأن العمل ينطلق ويسير خطوة خطوة إلى اكتماله بالتعاقب الدقيق والصارم على غرار المعضلة الرياضية [٦٤] » . ويتبع هذا الاستنباط الشهير عن سيرورة التأليف قرار اختيار الجمال ، ثم الكآبة « حيث إنها أكثر النغمات الشاعرية مشروعية » ثم القرار « ليس أبدا بعد اليوم » ، ثم فكرة طائر يرجّع القرار ثم اختيار غراب أسحم يتبعه جدل جاء فيه أن موت المرأة الجميلة هو أكبر ذروة شاعرية في العالم ؛ ثم القرار لجعل القصيدة سلسلة من الأسئلة يطرحها محب على الغراب الأسحم ؛ ثم اختيار مقطع (يزعم بو عنه أنه اختراع لم يُسمع به لعدة قرون وإن كان قد استمد الخطاطية من تشيفرز) ؛ ثم اختيار موضع داخلي ، وعاصفة في الخارج ، وتمثال نصفي أبيض مقابل الغراب الأسحم إلخ . وحتى بودلير الذي اقتبس مقال بو كما لو كان مقاله هو تساءل : « هل جعل نفسه بغرور شخصا مسليا غريبا أقل في الإلهام عما هو من الناحية الطبيعية ؟ هل قتل الملكة التلقائية في نفسه لكي يعطي الإرادة نصيباً أكبر ؟ إنني بالأحرى أميل إلى أن أعتقد أن الأمر هو على هذا النحو » وقد اقترح بودلير أنه « بعد كل شيء فإن قليلا من الشعوذة مسموح به

(٦٢) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٤٨

(٦٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٧٣

(٦٤) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٥

دائما للعبقرية بل هو ملائم حتى لها »[٦٥] . وواضح أن الترتيب الدقيق لإحصاءات بو لا يمكن تناولها على محمل الجد ؛ فإن الاستنباط خطوة خطوة هو عقبة (لم يكن خدعة)، هو أمر غير محتمل تماما من الناحية السيكولوجية فى تسربه إلى الوزن ثم الارتداد مرة أخرى ، ويقيِّد كلٌ هذا واقعةُ أن بوكتب خمس عشرة صورة مختلفة للقصيدة لكن الفكرة الأساسية واضح أنها مقصودة بجدّية مهما يحاول بو أن يهزّ قراءه ويخرجهم عن إيمانهم الساذج بالإلهام . والوصف الجميل للسيرورة الإبداعية فى بداية المقال أكثر قربا من الحقيقة عن (الاستنباط) :

« إن معظم الكتاب والشعراء بصفة خاصة يفضلون أن يُفْهموا على أنهم يؤلفون بأنواع من الجنون الجميل – حدس قائم على الوجدْ – وهم يرتعون بشكل إيجابى إذا ما تركوا الجمهور يتلصص – من وراء المناظر إلى فجاجات الفكر المتطورة والمتذبذبة – إلى الأغراض الحقيقية التى لا يجرى الاستحواذ عليها إلا فى اللحظة الأخيرة ، إلى اللحمات المتعددة للفكرة التى تبرز ولكن ليس فى نضج الرؤية الكاملة ، إلى الخيالات الكاملة النضج المطروحة فى يأس باعتبار أنه لا يمكن السيطرة عليها ، إلى الانتقاءات والاستبعادات الحذرة ، إلى أشكال المحو المؤلمة والاستقطابات البيّنة للكلمة ، إلى العجلات والأجنحة ، إلى عدد من الانحرافات عن المنظر المحدد ، إلى السلم ذى الدرجات والفخاخ الشيطانية ، إلى ريش الدين إلى الدهان الأحمر والبقع السوداء – وهى فى ٩٩ حالة من كل مائة حالة تشكل خواص (التاريخ الأدبى) »[٦٦] .

إن عناصر التجميع والتجريب والعمل الشاق والصنعة ، بل حتى الأداء المتلاعب وارتداء الأقنعة والتظاهر تحتاج بالفعل إلى تأكيد بعد الثقة الرومانسية العظيمة برياح الإلهام . ولكن الاستدلال المنطقى والإحصاء والاستنباط خطوة خطوة هى مشكلة أخرى . وبالفعل فإن المنهج الذى تفاخر به بو جعله يفشل بإصرار ؛ فهو بالفعل لم

(٦٥) تصدير « مولد قصيدة » (٨٥٩) ترجمة مبحث بو « فلسفة التأليف » فى « الأعمال الكاملة ، بإشراف ج . كربيه (باريس ، ١٩٢٢ – ١٩٥٣) المجلد التاسع ، ص ١٥٣ – ١٥٤

(٦٦) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٤ – ١٩٥

يستنبط أن هناك إنسانا مختبئا في الآليّة الشطرنجية الخاصة بما لتسل [(٦٧)] ، إنه لم يحل سر ماري روجت بالاستنباط ، وهو لايستطيع أن يفك الشفرة إلا بطريقة فك الرموز.[(٦٨)] و (الدمار) الذى استثار عددا كبيرا من القراء وخاصة فى فرنسا وروسيا يجب وصفه على أنه نفْع ذاتى ، على أنه تدريب الفنان الذى فى تفاصيله غالبا ما يكون إدعاء وحذلقة .[(٦٩)] ومثال بو في التخطيط لإحداث التأثير هو أساسا مفهوم بلاغي يعلى القيمة الجمالية على الإثارة الانفعالية التى تحدثها القصيدة . « إن قيمة القصيدة هى فى نسبة زيادة الاستثارة هذه »[(٧٠)] . وبو بشكل تعسفي ضيق الأفق يقرر أنه لابد أن يكون هناك تأثير فريد وموحد خالص ، ينتج من جراء حالة مُفْردة ، نغمة انفعالية مفردة . وهذا يفسر رفضه الشهيرللقصيدة الطويلة ودعوته إلى القصة القصيرة التى تهيمن عليها حالة واحدة تهدف إلى إحداث تأثير واحد . إن على القصيدة أن تثير بشدة ، وبو يعنى بالإثارة التوتر العصبى بالمعنى الحرفي . وهو يلاحظ أن مثل هذه الإثارة لايمكن أن تكون إلا قصيرة ومؤقتة . ومن ثم فإن « القصيدة الطويلة لا توجد »[(٧١)]. أو بالأحرى « القصيدة الطويلة فى الواقع هى مجرد تتابع لقصائد موجزة » . « على الأقل نصف قصيدة (الفردوس المفقود) هو نثر في جوهره »[(٧٢)] . ان ملتون وهوميروس لم يعط لنا كلٌ منهما إلا « سلسلة من القصائد الثانوية » . « لكن أيام هذه الأمور الشاذة [الملاحم] قد ولّت »[(٧٣)] . بل إنَّ بو حتى يحدد طول القصيدة بمائة بيت ، وهو يتحدث

(٦٧) جوهان بنوبك مالتسل (١٧٢٢ – ١٨٣٨) موسيقى ومخترع ألمانى اشتهر بالابتكارات الميكانيكية والآلات الموسيقية الميكانيكية (المترجم) .

(٦٨) انظر المقالات المُقْنعة التى كتبها و . ك . ويمسات الأبن « بو والآلية الشطرنجية » ، « الأدب الأمريكي » العدد ٨ (١٩٣٩) ص ١٣٨ – ١٥١ ؛ ماعرفه بومن علم دراسة الجماجم » مجلة «اللغة الحديثة» ، العدد ٥٨ (١٩٤٣) ص ٧٥٤ – ٧٩٩ ؛ «بو وسر ماري روجز» ، مجلة «اللغة الحديثة» ، العدد ٥٦ (١٩٤١) ص ٢٣٠ – ٢٤٨ وبالنسبة لوجهة النظر المضادة انظر دنيس ماريون «المنهج العقلى عند ادجاربو» باريس ١٩٥٢

(٦٩) انظر : الدوس هكسلي « السوقية في الأدب » ، لندن ، ١٩٣٠ .

(٧٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٦٦

(٧١) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٦٦

(٧٢) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٦

(٧٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٦٧

عن ضرورة أن نتمكن من قراءة القصيدة أو القصة فى جلسة واحدة (٧٤) وأن التوقف يشكل اضطرابا فى الوهم وانقطاعا فى المنطق . ولقد أثَّر بوفى كل النظريات التالية عن القصة القصيرة بهذا الإصرار على وحدة التأثير ، ومن ثم أثر على إيجاز القصة وفعاليتها . ولقد وجد الرواية الطويلة مما يجرى الاعتراض عليه شأنها فى هذا شأن القصيدة الطويلة . « لما كانت الرواية مما لا يمكن قراءتها فى جلسة واحدة فإنها لا تستطيع أن تستفيد فائدة هائلة كلية » . « وخلال ساعة من القراءة [فى رواية قصيرة] فإن نَفَس القارئ يتوصل إلى السيطرة على الكاتب » (٧٥) . وكاتب القصة القصيرة يجب « عمدا أن يتصور تأثيرا واحدا معيناً يجب إحداثه » . وحينئذ « يخترع مثل هذه الأحداث – وحينئذ يربط مثل هذه الأحداث على نحو يساعده أيّما مساعدة على إحداث تأثير بسبق تصوره » (٧٦). وعبارته الاستهلالية الخالصة « يجب أن توحى بهذا التأثير » . و « فى التأليف كله يجب ألا تكون هناك كلمة واحدة مكتوبة بحيث لايكون الاتجاه سواء على نحو مباشر أم غير مباشر إلا تصميما واحدا بسبق تأسيسه » (٧٧) .

وعلى أى حال فإنّ فروض النظرية يبدو أنها موضوعة موضع التساؤل بشدة . والجدال ضد القصيدة الطويلة والرواية ليس مقبولا إلا على أساس نظرية سيكولوجية تجعل التأثير الجمالى يتوقف على استثارة عصبية مؤقتة لاعلى تأمل بنَاء لفظى مستفيض ممكن . وحتى على أسس سيكولوجية فإن الاستغراق – أو الاندماج المستمر لعدة أيام ومعايشة العمل الفنى يجب الدفاع عنهما دفاعا مجيدا والإصرار على الحالة الواحدة قائم على افتراض متوارث من الكلاسيكية الجديدة من أن الجنس الأدبى يجب أن يكون جنسا خالصا وإن خلْط وتقابل الأمزجة أمر غير فنِّى . ومفهوم بو عن الوحدة واضح أنه ليس مفهوما عضويا . إن المفهوم العضوى يسمح بتوفيق بين الأضداد وتكثّر فى الوحدة بينما مفهوم بو هو مجرد وحدة التأثير المترتب من عملية إحصاء .

(٧٤) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٦

(٧٥) « الأعمال » المجلد ٢١٣ ص ١٥٣

(٧٦) « الأعمال » المجلد ١٣ ، ص ١٥٣ والمجلد ١١ ، ص ١٠٨

(٧٧) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٠٨ ، وانظر المجلد ١٤ ، ص ١٨٨

وهناك بعض العدالة الشعرية فيما يجرى اقتباسه من بو كثيرا فى الكتب المدرسية عن كتابة القصة القصيرة لتقديم وصْفات لأنماط القصص السائدة فى المجلات الأمريكية الشعبية سواء كانت بسيطة أو مركّبة ، بوليسية أو قائمة على المغامرات .

وبو – على عكس النظرة المعتادة – يبدو أنه ليس لديه أى التقاط للوحدة العضوية . لقد وجد (وحدة الاهتمام) عند أوجست فلهلم شلجل ، وقد استمده شلجل من ناقد فرنسى فى القرن الثامن عشر هو دى لاموت ؛ وهو يعرف تماما أنه كان ينقل مصطلحا يستخدمه علم نفس الجمهور إلى مصطلح لبناء العمل الفنى[٧٨] . ويعود بو إلى فكرة الوحدة فى القرن الثامن عشر كانطباع أو كتأثير على القارئ وليس كشئ ينمو عضويا فى عقل الشاعر فى ظل قوانين الطبيعة . إنها إمّا وحدة النغم – « المحافظة » كما يجب أن يسميها بو وهو يستخدم مصطلحا لدى الفنان المصور [٧٩] ؛ أو أنها ببساطة حبكة معقدة بتماسك وإحكام وهى تشير إلى الخاتمة ، والحبكة يجب أن يكون لها إطار لايستغنى عنه يحكم النتائج أو العلل[٨٠] ويكون كاملا حتى أنه يقول فى إطار يتابع فيه بإحكام وصف أرسطو إنّه مامن أحد أجزائه المركبة يمكن الشك فى استبعاده إلا ويقوض الكل [٨١] . وأكبر حبكة كاملة هى الحبكة التى تخفى التعليل « ويجب أن تهدف إلى تنظيم النقاط أو الأحداث حتى أننا لا نستطيع أن نتبين بشدة بالنسبة لأى منها ما إذا كانت إحداها مستقلة عن الأخرى أو تدعمها » . ولكن بو يقرّ « بهذا المعنى فإنّ كمال الحبكة لايمكن إحرازه (فى الواقع) ، لأن الإنسان هو البانى ، وإن حبكات الرب وحدها هى الكاملة . إن الكون هو حبكة الرب » [٨٢] . وفى هذه الاستعارة الجزئية يلمح بو فكرة العضْونة ، ولكن – مرة أخرى – يؤكد أن الإنسان هو مجرد بانٍ للنتائج المحلولة وليس خالقا لها .

(٧٨) انظر المجلد الثانى فى هذا التاريخ للنقد الأدبى .

(٧٩) انظر على سبيل المثال : « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ٥٧ ؛ المجلد العاشر ، ص ٣٧ .

(٨٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٣

(٨١) « الأعمال » المجلد ١٦ ، ص ١٠

(٨٢) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٧٥ ؛ المجلد ١١ ، ص ٢٤ ؛ المجد ١٤ ، ص ٢٧٥

ونسبة الحبكة للقصة النثرية هي نفس نسبة الوزن أو « الموسيقى » للشعر الغنائي . الشعر « هو الإبداع الإيقاعي للجمال » [٨٢]. وفي بحث مطول – وهو أطول ماكتبه بو في النقد – بعنوان « معقولية النظم » (١٨٤٨) يطور علم العروض والذي يبدو – من وجهة النظر المحدثة – مشوشا بشكل غريب . حتى في المسائل الأولية . إنه لا يعرف على الإطلاق النبرة في النظم الانجليزي ويبدو أنه يعمل في اتجاه علم عروض موسيقي أولي على نحو ما صاغه سدني متأخِّراً .

ويدافع بو عن نوع من النظم يمكن أن يُقرأ باضطراد ، مع تفعيلة متساوية في الزمن ، مما ينتج انطباعا غنائيا مماثلا لغنائية الأغاني . وهذا يحقق تأثيرات تعْزيمية وصوفية وإيحائية والتي كان يبحث عنها . وفي التطبيق يفضل الوزن المنتظم والأشكال المقطعية المعقدة وإن كانت غير منتظمة والمجانسات الصوتية والقوافي الداخلية والأحابيل ذات المحاكات الصوتية [٨٤] . إن « الموسيقى » بالنسبة للشعر الغنائي و « الحبكة » بالنسبة للقصة القصيرة هما أحبولتاه المفضلتان . وهما يمثلان الجانبين من نظرية بو الشعرية . الخارق والصوفي ، المبتدع والمعدود . ومركّبه الغريب من التصوف والرياضة ، من الاشتياق العاطفي والحبكة المتعمرة لإحداث التأثير يطرحان موضوعين متكررين هامين لنظريات الرمزية . الموسيقى مع ما يصاحبها من إيحائية وعدم تحددية والصنعة الشعورية ، أي الحرفية المحسوبة . إن نزعة الإيمان بالخوارق والتكنولوجيا هما الخيطان المتجانسان الغريبان المنسوجان حتى بشدة كبيرة معا في نظريات الرمزيين الفرنسيين . ولحسن الحظ إنهم استطاعوا أن يضيفوا شيئا آخر : مفهوم الرمز والتخيل الإبداعي – وهما مفهومان كانا حتى في زمن بو قد أعاد طرحهما في الولايات المتحدة الأمريكية إمرسون ورفاقه من المؤمنين بالنزعة الكلية الصورية .

(٨٢) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٧٥ ؛ المجلد ١١ ، ص ٢٤ ؛ ، المجلد ١٤ ص ٢٧٥

(٨٤) انظر : و . ل . ورنر : « نظريات بوب وتطبيقها في التقنية الشعرية » ، « الأدب الأمريكي » المجلد الثاني (١٩٣٠) ص ١٥٧ – ١٦٥ هرفي ألن « إسرافيل » (مجلدان ، نيويورك ، ١٩٢١) المجلد الثاني ، ص ٧٦٢ ويقتبس مستمعا لمحاضرة بو في جامعة لويل يوم ١٦ يوليو ١٨٤٨ عن تركيز بو على الضربة المنتظمة « وهو يقيس الحركة كما لو كان يتملكها » انظر : جاي ويلسون ألن « النثر الأمريكي » (نيويورك ، ١٩٣٢) ، ص ٥٧ – ٦١ التحليل « معقولية النظم ».

المصادر والمراجع

I quote as *W The Complete Works,* ed. James A. Harrison (17 vols. New York, 1902) , the so-called Virginia Edition, and by far the most complete. *The Letters* are quoted from the edition of John Ward Ostrom, 2 vols. Cambridge, Mass., 1948.

Comment is endless, the best, most critical, being: Norman Foerster, *American Criticism* (Boston, 1925), pp. 1 -51; and Yvor Winters, *In Defense of Reason* (Denver, Colo., 1947) , pp. 234-61. Before in Maule's *Curse,* Norfolk, Conn., 1938.

Further comments :

Allen Tate, " The Angelic Imagination: Poe as God, " *in The Forlorn Demon* (Chicago, 1953), pp 56-78 . Also in The Man of Letters in the *Modern World* (New York, 1955) , pp - 113-31.

Joseph Chiari, *Symbolism from Poe to Mallarmé* (London, 1956), esp. pp .97 - 116.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953) , pp. 36 - 39, 248-49 .

Margaret Alterton and Hardin Craig, preface to *E.A. Poe Representative Selections* (Cincinnati, 1935) , and attempt to reduce Poe's theories to a rational system.

N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe* (Baltimore, 1949) , has a chapter on drama criticism.

Edward H. Davidson, *Poe : A Critical Study* (Cambridge, Mass.,

1957), esp . pp . 43- 75.

Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe* (New York, 1961), pp. 54-63, 110- 27.

Sidney P. Moss, *Poe's Literary Battles* (Durham, N.c., 1963) . A detailed study vindicating Poe.

For sources :

Margaret Alterton, *The Origins of Poe's Critical Theory* , Iowa City , 1925.

Marvin Laser, " The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty " , *ELH* , 15 (1948) , 69-84, Suggests the influence of Shelley's Defence of Poetry After its printing in 1840.

Floyed Strovall, Poe's Debt to Coleridge, *"University of Texas Studies in English* ," 10 (1930) . 70 - 127.

Albert J. Lubell, " Poe and A.W. Schlegel, "*Journal of English and Germanic Philology*, 52 (1953), 1 - 12 .

Henry A. Pochamann, *German Culture in America* (Madison, Wis., 1957) , pp. 405-08

Other articles : Nelson F. Adkins, " Chapter on American Cribbagè: Poe and Plagiarism : *in The Papers of The Bibliographical Society of America* ,"42 (1948) , 169- 210' and George Kelly, " Poe's Theory of Unity,"*Philological Quarterly*, 37 (1958) , 34 - 44 .

رالف والدو إمرسون

(١٨٠٣ - ١٨٨٢)

طرح رالف والدو إمرسون أكثر نظرية رمزية عن الشعر تطرفا . فالفن عنده أصبح بالكامل وجهه نظر للعالم واحدية يعمل فيها الفن كلغة لفك الشفرات في تحولات متدفقة ، وماهية الطبيعة الإلهية ، والجميل الرائع والمشرق . إن الشاعر يحظى بالتمجيد كعبقري وكنبي . وتخيله الذي يعتمد على الإلهام وحتى الغريزة يخضع - بسلبية حكيمة - للتيارات المشعة من النفس الشاملة ومن ثمَّ يبدع الأعمال كجمال عضوي وصحي ومناسب ويعكس ويجسّد الفكرة المحورية للكون .

وفي نظرية إمرسون عن الأدب لانسمع شيئا عن المحاكاة أو اللذة أو العاطفة أو التداعي ولا نكاد نسمع شيئا عن التراجيديا أو الملحمة أو الرواية أو أي أجناس أخرى . وهو في توحيده بين الجمال والخير والحق وفعل الرؤية والإبداع مع فعل التلقي فإن مثل هذه الفروق تختفي . ولكن يظل ما لا يمكن الاستغناء عنه : نسيج الرموز الهادية وبلاغة الاستعارات التي تتحدث عن ألوهية الطبيعة والإنسان . هذا المثال الروحي السامي للشعر - وواضح أنه ناء وتجريدي - يسمح لإمرسون أن ينشر مساواة لكل مادة الموضوع وللمعاصرة وللفن الديمقراطي الأمريكي . إن نزعة المساواة المسيحية هي التي تلهم تنبؤه . « إن أمريكا قصيدة في عيوننا ؛ وجغرافيتها الفسيحة تزغلل التخيل ، ولن ننتظر طويلا من أجل الأوزان الشعرية »(١) . والشاعر والت ويتمان هو الذي شعر بأنَّ عليه أن يلبي دعوة إمرسون ، وكان إمرسون أول من رحب بديوان ويتمان « أوراق العشب » علم أنه « أكثر أعمال الفطنة والحكمة عظمة التي ساهمت فيها أمريكا »(٢) .

ولقد اتّهم إمرسون كثيرا بعدم الاتساق والتفكك . والفيلسوف الأمريكي سانتايانا قد قال لنا إنه « ليس لديه مذهب على الإطلاق »(٣) . ويمكن للإنسان أن يقتبس ردا

(١) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٨.

(٢) ٢١ يوليو ١٨٥٥ : انظر : « الرسائل » بإشراف رالف ل . رسكْ (٦ مجلدات ، نيويورك ، ١٩٣٩) ، المجلد الرابع ، ص ٥٢٠ وقد نشر ويتمان الرسالة في « نيويورك ديلي تريبيون في ١٠ أكتوبر ١٨٥٥ وعلى أي حال تراجع إمرسون فيما بعد بشكل ما عن حماستها التلقائية الأولى . انظر على سبيل المثال : « ويتمان رجلنا المتوحش مع الإلهام الحقيقي ولكن يهتز من جراء معدة » في « الرسائل » ، المجلد الخامس ، ص ٨٧ (١٨٥٧)

(٣) « مقالات في النقد الأدبي » ، بإسراف أي سينجر (نيويورك ، ١٩٥٦) ص ٢٤٤

على دعوة إمرسون : « إن التماسك السخيف هو غول أصحاب العقول الصغيرة »[٤] مع التجاوز عن كلمة « السخيف » . ولقد اعترف إمرسون « بوجود عدم ثقة بسيطة باكتمال المذهب المفروض على الميتافيزيقيين أن يطرحوه »[٥] حتى أنه قد أقرّ بتواضع « بعجزه عن الكتابة المنهجية » واعتذر عن عدم معرفته بأي من الحجج التي تهم في الإشارة إلى أي تعبير كفكرة من الأفكار »[٦] . ومعظم المعلقين على إمرسون قد نقدوا التنظيم المفكك لمقالاته ، وإمرسون نفسه في رسائله إلى كارلايل سمّى كل جملة فيها « جزيء منفّر على نحو لامتناهٍ » وأن كتابته « أتون لحرق الآجرّ بدل تشييد منزل »[٧] . بل لقد تضرع من أجل التحسين : « إذا قدّمت لي ربة الحكمة منيرفا هبة وحرية اختيار واحدة فإنني أقول : هبيني الاستمرارية . إنني متعب من العقبات . ليكن عمل الشيطان اليهودي أسموديوس هو عملي حتى أصنع من أكداس رملي خيطاً من مصيص »[٨] .

فإذا سلمنا بأن كل هذا حقيقي ، فإنه لا يزال على المرء أن يواجه حقيقة – في علم الجمال والنقد على أقل تقدير – ان إمرسون يمثل مذهبا متناسقا واحدا يظهر – كما سوف نتبين – عدم تآزر هاما واحدا لكن بصفة عامة معرض للاتهام بالرتابة والتكرارية والجمود أكثر من أن تكون عنده نزعة انتقائية كيفما اتفق . ولقد وُصف إمرسون بحق على أنه أساسا كاتب مذكرات « واعظ لنفسه »[٩] و « يومياته » يمكن أن تعد عمله الوحيد : فهي تتجاوز (المقالات) ثم تنطلق . وأسلوب وشخصية إمرسون الميزان وصراحته وصفاؤه وهدوءه وأحيانا تنائيه الرقيق ولكن أيضا زاوية رؤيته المتماسكة كلها تخلق بصيرة محورية ، تصورا موحدا العالم ومن ثم للفن .

(٤) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ٥٧

(٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٢

(٦) « الرسائل » ، المجلد الثاني ، ص ١٦٧ (٨ أكتوبر ١٨٣٨)

(٧) « مراسلات توماس كارلايل ورالف والدو إمرسون » ، ١٨٣٤ – ١٨٧٢ (مجلدان ، بوسطون ، ١٨٩٤) ، المجلد الأول ، ص ١٦١ (١٠ مايو ١٨٣٨) والمجلد الأول ، ص ٥٢٥ (٣٠ أغسطس ١٨٤٠)

(٨) « اليوميات : ١٨٢٠ – ١٨٧٢ » (١٠ مجلدات ، بوسطون ، ١٩٠٩) ، المجلد الثامن ، ص ٤٦٣ (١٨٥٤).

(٩) أوستن وارن : « قديسو نيو انجلاند » (آند آربو ، ميتشجان ، ١٩٥٦) ص ٤٦ .

ولا توجد بيّنة على أن وجهة نظر إمرسون للفن والشعر قد طرأ عليها أى تغير هام بمجرد تأسيس وجهة النظر ؛ بل حتى لا يوجد تغيير . ويستطيع الإنسان أن يتتبعه فى تحليله عن المثالية الذاتية وفى فقدانه التدريجى للآمال التنبؤية فى بواكيرها وفى انشغاله المتنامى بالعلم التطورى وفى استسلامه النهائى للقول « الضرورة جميلة » [١٠] . والمقالات عن « الفن والنقد » (١٨٥٩) وعن « الجمال » (١٨٦٠) وعن « الشعر والتخيل » (١٨٧٢) تردّد نفس الكلام بشكل جوهرى على نحو ما يريد عن « الجمال » فى الكتاب الصغير الأول عن « الطبيعة » (١٨٣٦) أو المقالين عن « الفن » و« الشاعر » ، والواضح أنهما أُلّفا فى ١٨٣٦ و ١٨٤١ والمقالات المتأخرة كلها تشتغل على مسودات أقدم وهى مع مداخل فى « اليوميات » تشكل مشهدا متعدّد الألوان حيث الجمال يتبدى بمرح فى نماذج متآلفة جديدة . لكن قطع الزجاج تظل دائما هى هى .

ومن الناحية الأساسية فإن مفهوم إمرسون عن الكون هو مفهوم له طابع الأفلاطونية الجديدة . إنه وحدة وجود إشراقية – وعلى أى حال اصطبغت بصبغة محدثة بمرونة معينة وحرية تخيلية معارضتين للتصوف الحرْفى والصرامة المدرسية كما فى العصور الوسطى « إن الطبيعة هى تجسيد لفكرة وتتحول إلى فكرة مرة أخرى « إن العلم هو عقل تكثّف » [١١] ، وهناك « عقل كلى » شائع لدى الناس جميعا حيث يعد كل إنسان واحد أكثر تجسيدا . وإن كل إنسان له اقتراب من النفس الكلية من الاستسلام الذاتى والذى – وهو يفقد فرديته – يستعيد ألوهيته الأصلية . وهناك سلم للطبيعة من أدنى روح بنيوية إلى الروح الكلية أو داخل الفرد من الإحساس الوحشى إلى الرؤية التى يتصف بها العّراف . لكن التضمينات الاجتماعية لخطاطية هرمية تتضاءل بإصرار إمرسون على المساواة والحضور الكلى . إن الجمال فى كل مكان . و « الله كله عدل . والحق والخير والجمال ليست سوى وجوه مختلفة (الكل) نفسه » .

(١٠) جرى تتبع هذا بصفة خاصة بشكل جيد فى وينشر : « الحرية والقدر » . إن محاولة بوتشمان « الثقافة الألمانية » تطرح الأفلاطونية الجديدة ، عند إمرسون ليست إلا توسطا عابرا بين الكانتية والعقبة العلمية فى تفكيره وهو ما يبدو لى غير مُقنع بالمرة .

(١١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ١٩٦

والطبيعة جميلة : « معيار الجمال هو السرك الشامل للأشكال الطبيعية الكلية [١٢] وهى بدورها « تشير إلى الهوية » [١٣] . والفن لا يشغل إلا جزءا صغيرا فى هذا السلّم ؛ وإبداع الإنسان للجمال يضيف لأعمال الطبيعة . والعمل الفنى عند إمرسون ليس أمثولة (عضوية) للطبيعة ، بل هو بدقة « عمل جديد للطبيعة ، على غرار الإنسان » [١٤] . وهو يستطيع أن يقول « إن شكسبير قد صنع هاملت بمثل ماينسج الطائر عشه » وأن « المعابد تنمو كما ينمو العشب »[١٥]. والمماثلة مع إبداع الطبيعة يتأكد بالحرفية الشديدة . « ليست الأوزان بل الجدل حول صناعة الأوزان هو ما يشكل القصيدة » – وهى فكرة عاطفية وحية حتى أنها مثل روح النبات أو الحيوان يكون لها معمارها الخاص بها وتزين الطبيعة بشىء جديد »[١٦] . هذا الشىء الجديد جميل وحق لأنه « تجريد أو مثال للعالم » لأنه « يركز هذا الانبثاق للعالم فى نقطة واحدة » و « يستخلص شيئا واحدا من احتضان التنوع » . « ومن ثم فإن الفن هو الطبيعة وقد مرت فى إنبيق الإنسان » [١٧] .

وعلى أى حال فإن إمرسون هو فى الغالب واع بتميز عالم الفن . والشعر الذى يقول « الجمال هو علة ذاته فى الوجود » يشير إلى ازدهار الدورة النباتية فى الغابات ، لكن إمرسون يرسم أيضا فرقا نظريا بين « الفكر الذى يسعى إلى أن يعرف الوحدة فى التنوع » و « الشعر الذى يسعى إلى أن يظهره بالتنوع ، أى دائما من خلال شىء أو رمز » [١٨] . بل إن إمرسون يعرف حتى نظريا « خطر الجدل فى قتل

(١٢) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٤ و المجلد ١٢ ، ص ٢١٧ – ٢١٨ لاحظوا أن هذه ترجمة من ك . ب مورتيز كما وردت عند جوته . « الأعمال » ، المجلد ٣٢ ، ص ٦١ .

(١٣) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٣٠٥

(١٤) « الأعمال » المجلد ٨ ، ص ٤٠ ، ص ٤٣ .

(١٥) « الأعمال » ، المجلد ٧ ، ص ١٨٢ : « المشكلة » فى « الأعمال » ، المجلد ٩ ، ص ٧

(١٦) « الأعمال » ، المجلد الثالث م ص ٩ – ١٠

(١٧) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٤ : « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٤

(١٨) « الرونورا » « المؤلفات » ، المجلد التاسع ، ص ٣٨ : « المؤلفات » ، المجلد الرابع ، ص ٥٦

الشعر »[١٩] ؛ ولكن بصفة عامة على المستوى العالى لتأملاته فإنه يؤكد بشدة أن « الفيلسوف الحق والشاعر الحق واحد ، وإن الجمال الذى هو الحق والحق الذى هو الجمال هو هدف كليهما »[٢٠] . إن الشاعر يتأمل الذاتية المحورية كما يفعل الفيلسوف والعرّاف . والشعر هو « السعى الدائم للتعبير عن الروح فى الشيء » ومن ثم « إذا ما اكتمل فإنه يكون الحق الوحيد ، يكون حديث الإنسان عن الحقيقى وليس عن الظاهر »[٢١] . الشاعر « يرفع الحجاب ، ويعطى الناس لمحات عن قوانين الكون »[٢٢] . إن كل الفنون واحدة حقا : « إن رفائيل يرسم الحكمة ، وهندل يغنيها ، وفيدياس ينحتها ، وشكسبير يكتبها ، وورن يبنيها ، وكولومبوس يبحر بها ، ولوثر يعظ بها وواشنطن يسلّحها ، ووات يضفى عليها طابعا ميكانيكيا . وفن التصوير يُسمَّى « الشعر الصامت » والشعر هو « فن التصوير الناطق » . و« قوانين كل منهما تنتقل إلى قوانين الآخر »[٢٣] . ولكن واضح من قائمة إمرسون التى تشمل المستكشف والقائد والمخترع أن هذه القوانين لا شأن لها بقوانين النقد ، بل هى قوانين شائعة لدى كل الرجال العظام « الرجال الذين يعرضون » ، وهى القوانين التى تسود الكون .

ويؤمن إمرسون بأن الطبيعة ، « الظل الرائع للإنسان »[٢٤] هى نسق من الرموز بل حتى الناس هم « رموز ورموز مسكونة »[٢٥] ؛ وأن العالم - بمصطلح آخر أمثولة - هو « إشارى » و « كل الطبيعة هى استعارة عن العقل الإنسانى »[٢٦] . إن المماثلة

(١٩) « بارناسوس » ، تصدير ، ص ٥٥ من المقدمة .

(٢٠) « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٥٥

(٢١) « الموفات » ، المجلد الثامن ، ص ١٧ ، ص ٢٠ - ٢١

(٢٢) « المؤلفات » ، المجلد الثامن ، ص ٣٨

(٢٣) « المؤلفات » ، المجلد السابع ، ص ٥٢ ، انظر : « اليوميات » ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ (١٨٢٤) ، « اليوميات » ، المجلد السابع ، ص ١٧٢ - ١٧٤ (١٨٤٦)

(٢٤) « المؤلفات » ، المجلد الثامن ، ص ٢٣

(٢٥) « المؤلفات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٠

(٢٦) « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٣٢

هى مفتاح الكون ، والتراسل هو « فى لب الأشياء » . إن الطبيعة هى أبجدية لغوية يفك شفرتها الشاعر . لكن إمرسون وهو مختلف عن مجموعة كان قد ارتبط بها يصرّ على « عرضية الرمز وزواليته » وهو فى تشبيه مستمد من أفلوطين يقارن الشاعر بلينكايوس فى الأسطورة والذى يقال إن عيونه ترى من خلال الأرض » . إن الشاعر « يحول العالم إلى زجاج [شفاف] .. إنه يقف على درجة أقرب إلى الأشياء ويرى التدفق أو التحول » (٢٧) . وسويد بورج وبوهمه يجرى نقدهما لأنهما جعلا « الرمز صلبا ومتينا للغاية » و « جعلاه قاصرا على معنى واحد » والخطأ فى «جعل الرمز العرضى والفردى رمزا كليا » . وعند إمرسون الرموز « متدفقة » (٢٨) . والهوية المحورية تمكن أى رمز من التعبير بنجاح عن كل صفات الوجود الحقيقى وظلاله . و « عند نقل ماء السماء فإن كل خرطوم مياه يلائم كل صنبور » (٢٩) . ويطور إمرسون نزعة التغيرية والقابلية للتحول المنحرفة للرمزية وهو يبدأ بأصغر كتابة » المثالية الدنيا » . وكل شىء عند إمرسون « له معنيان » (٣٠) فله معنى حرفى ومعنى رمزى معا . هناك « انتقال أبدى لعنصر إلى أشكال جديدة » هناك « تحول لا ينقطع » (٣١) . ويدرج إمرسون قائمة بأسماء الطبيعة ، « إن العالم راقص ؛ إنه سبحة ، إنه وابل ، إنه زورق ، إنه ضباب ، إنه شرك العنكبوت ؛ إنه ما نشاء ، وسوف تصلح الاستعارة المطروحة .. إن العالم أخف من النور وهو يتحول إلى الشىء الذى يسميه .. اعتبروه ازدهارا ، صولجانا ، حزمة بقدونس ، عرجون شجرة طرْفاء نحيلة ، الأغصان ، ديكاً ، عصفورا ، أذنا تنصت باستمرار وروحا تقفز إلى المجاز » (٣٢) .

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٠ ؛ أنظر :أفلاطون « أعمال مختارة » ترجمة توماس تيلور ، لندن ، ١٨١٧ .

(٢٨) « « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٣٤ – ٣٥

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٣٤ ؛ « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٢١

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٠٠ – ٢٠٢

(٣١) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٥

(٣٢) « اليوميات » ، المجلد السادس ، ص ١٨ (١٨٤١)

وبتنويعات دائمة يحتفي إمرسون بعمل الشاعر وتخيله بتبديل العالم : « إن حذائي وكرسيّ وشمعداني هي جنّيات متنكرة وشهب وكوكيبات .. وكل كلمة لها استخدام ومعنى مزدوجان أو ثلاثي أو مئات المعاني .. والقش والتراب يبدآن في التألق ويكتسيان بالخلود »[٣٣]. « فإذا كان صندوق الأحذية الجيد هو محفظة جوهرية في التخيل فإن كل الموضعات سواء بالنسبة للشعر » . « هل الشوكة الحديد أو مصنع الأحذية أو مكتب التأمينات أو البنك أو المخبز خارج النسق وارتباط الأشياء أبعد عن الله من راعي الغنم أو نزهة على البحر ؟ »[٢٤] . إن كل شيء يتجه إلى المخزون الاحتياطي للكاتب ، « الحرب ، الزلزال ، إحياء الرسائل ، التعويضات الجديدة لليهود ، أو الملائكة ؛ السماء ، الجحيم ، القوة ، العلم ، (العدم) ، توجد بالنسبة له كألوان صالحة لفرشاته »[٣٥] . والدعوى الخاصة بقوة الفن في تناوله لكل الموضوعات بسهولة تحولت إلى جدل حول المعاصرة والديمقراطية والفن الأمريكي . « أعطني بصيرة باليوم وسوف نحصل على العالمين القديم والمستقبل »[٣٦]. وهكذا فإن « محك العبقرية الشعرية أو معيارها هو القدرة على قراءة شعر الأمور والمسائل – وصهر ظروف اليوم ، وليس استخدام والترسكوت للخرافات القديمة أو خرافات شكسبير ، بل تحويل أمور القرن التاسع عشر والأمم القائمة إلى رموز كلية .. وتحويل الطاقات الحية العاملة في هذه الساعة في نيويورك وشيكاغو وسان فرنسيسكو إلى رموز كلية » . « لا يوجد موضوع لا يخص [الشاعر] – السياسة ، الاقتصاد ، الصناعات ، سماسرة البورصة مثل غروب الشمس والنفوس »[٣٧]. ومعظم الأدب القديم يبدو لإمرسون عتيقا تماما بسبب الدعوة الديمقراطية : القصائد الرعوية مثلا قد اختفت . لا فائدة في محاكاة الأساليب التاريخية . « لماذا نحتاج إلى أن نحاكي الأنموذج

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٣٠٤

(٣٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٢٩

(٣٥) « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٢٨٣

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ١١١

(٣٧) « الأعمال » المجلد الثامن ، ص ٢٤ – ٢٥ ، ص ٣٧

الدورى [٣٨] أو القوطى ؟ الجمال ، الملاءمة ، عظمة الفكر والتبعيد الجذاب قريب منكما هو قريب لأىٍّ منا » [٣٩] . إن السامى والمنحط ، الخيّر والشرير ، الجميل والقبيح كلها متساوية فى عيون الشاعر . « إن الكلب الذى يسحبه سيد أو قطعان من الخنازير تكفى وهى حقيقية على نحو لا يقل عن اللوحات الجدارية لميكلأنجلو» [٤٠]. « إن الفن يعيش وينتفض فى الاستخدام الجديد وربط الأضداد والحفر فى المستقبل المظلم فى حقل الليل الأكثر حلكة . ماذا يفعل الفنان المصور أو ماذا يفعل الشاعر أو القسيس سوى عمليات الصلب وأشكال الجحيم ؟ والدائم فى العالم هو هذا التوازن العجيب للجمال والاشمئزاز ، العظمة والفئران » [٤١] .

وعلى أى حال سيكون من الخطأ أن نصل إلى استدلال بوضوح من هذه الأقوال ؛ أن نرى فيها تزكية بـ « الواقعية » أو جنس فن التصوير أو تصالح الأضداد ، وإلحاق القبيح والتراجيدى بالفن ، ولن نتكلم عن (النزعة الشكلية) التى يبدو أن إمرسون يدعو إليها عندما يقول إن « اللذات غير مهمة بالمرّة » [٤٢]. وهو يعزف تنويعات على أطروحة واحدة فقط : وحدة العالم ، التساوى بين الأشياء والناس أمام الله ، الرمزية المحيطة الشاملة ، التحول الكلى . وهو يعتمد على أبسط منهج للكتابة ، على عرض تحليل ، تراكم للأمثلة ، تصاوير ، تشابيه ، استعارات كلها منظومة معا فى الأبدية فقط . والمساواة والديمقراطية الخاصان بالموضوع هما صفة دينية . وكل الأشياء تعيش ويكون وجودها فى الله ، الكلٌّ فى كل منها ، وكلٌ منها فى الكل . ومنهج إمرسون الذى يشكل كل مقالاته بضرب الأمثال تدور حول أطروحة واحدة وتجسد النظرية ؛ وقصائده أيضا لها هذا النظم المقرّ والذى شعر إمرسون بأنه « أحكم حرية ».

(٣٨) نسبة إلى شعب غزا بلاد الإغريق حوالى القرن الثانى عشر قبل الميلاد واستقر فى دوريس ولاكونيا (المترجم)

(٣٩) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٨٢ – ٨٣

(٤٠) « الأعمال » ، المجد الثانى ، ص ٣٥٦

(٤١) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٥٥

(٤٢) « اليوميات » ، المجلد التاسع ، ص ٢٠٧ (١٨٥٩)

لقد أراد أن يكتب « قافية تتحول فى مبناها إلى فوضى ، و الليل القديم يتحول إلى معمار رائع لرأب صدْعٍ ما لا يُعْبر ، والصياح عاليا على أطفال الصباح بأن الإبداع قد انطلق » [٤٣] .

ووجهة النظر هذه الخاصة برمزية متدفقة حرّة حيث « كل خرطوم مياه يتلاءم مع كل صنبور » هى - على أى حال - عند إمرسون يجرى اختراقها ، بل يتناقض من جرّاء مجموعة مختلفة من الأفكار : وجهة النظر القائلة إن هناك علاقة محددة بين الكلمات والأشياء ؛ وإن هناك أسلوبا ضروريا يعكس وحدة منظمة ؛ بالاختصار إن هناك مثالا واحدا للجمال الكلاسيكى . ورؤيته الرمزية واضح أنها تجعل الفن ثانويا بالنسبة للطبيعة ، أو على أفضل نحو لا يكاد يميِّز الفن عن الطبيعة ؛ ولكن إمرسون أحيانا - وخاصة وهو يناقش الفنون الجميلة - يرى الفن على أنه الطبيعة مصطبغة بصبغة مثالية . ويحتمل أنه لم يستشعر التناقض فى القول « إنه فى الساعات السعيدة تبدو لنا الطبيعة واحدة مع الفن ؛ الفن مكتملا » [٤٤] . وإعجابه بالفن المصطبغ بصبغة مثالية وارد فى النحت اليونانى ميكلأنجلو وروفائيل وفى أمثلة محددة عند كانوفا وثور فالدسن وهوراتيو جرينو . وهو يستطيع أن يقتبس من بيكون (والذى بدوره ينثر الأقوال الشائعة للأفلاطونية فى عصر النهضة) من أن « الشعر .. يسعى إلى أن يوفق ظاهر الأشياء مع رغبات العقل وأن يبدع عالما مثاليا أفضل من عالم التجربة » [٤٥] . هو لم ير أن هذه « المثالية » الأخرى وعالمها من الأشكال الكاملة يتعارضان مع مفهوم الرمزية المتدفقة التى يختفى فيها الفن فى نسيج التواصلات . كما أنه لم يتبين التناقض بين مثل هذه الرمزية الإيحائية المتدفقة ونظرية اللغة التى يأخذ بها بثبات .

(٤٣) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٧ (١٨٣٩)

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٨

(٤٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧٨ وامرسون يقتبس على نحو خاص من بيكون « تقدم المعرفة » الكتاب رقم ١١ ، القسم الرابع ، الفقرة الثانية وهذا التحريف يجعل بيكون أفلاطونيا على نحو أكبر مما فى النص .

وغالبا ما يؤكد إمرسون أن « الكلمات هى أشياء » وأن الكلمات يجب أن تصبح متحدة مع الأشياء أو « إنه يوجد دائما عالم حق وأن أى عالم آخر غيره خطأ » (٤٦). إن كل كلمة ضرورية . و « الشعر الجيد يبدو كما لو كان منقولا عن لوحة خفية في العقل الخالد » . وكل الشعراء العظام « قد وجدوا النظم ولم يصنعوه » (٤٧) . ويؤيد امرسون نظرية القرن الثامن عشر عن اللغة التصويرية الأصلية . « ونحن نريد إلى الوراء فى التاريخ تصبح اللغة أكثر تصويرية حتى نصل إلى طفولتها عندما كانت كلّها شعرا » (٤٨) . وهكذا فإن « اللغة شعر حفرى » ، وهى نظرية تروق لفيكو وهى تصبح لكروتشه . الشاعر هو « الذى يسمى أو هو الصانع – اللغة » (٤٩). و « الحكماء يخرقون هذا التنسيق الردىء [فى عصرنا] ويلصقون الكلمات من جديد بالأشياء المرئية » (٥٠). ومن ثم فإنّ كلمات الشاعر « يجب أن تكون صورا ، وأبياتُه يجب أن تكون أشكالا ومكعبات ، يجب أن تُرى وأن تُشم وأن تتناول » (٥١). وإمرسون فى بعض السياقات يبدو أنه يفكر فى أن هناك خرطوم مياه واحداً يلائم الصنابير وأن الرمز السعيد هو « نوع من البيّنة الدالة على أن تفكيرك صحيح » (٥٢) . وهو بتناقض واضح مع ثقته المعتادة بالفرد والاعتماد على الذات والحرية العاملة يتبين أحيانا قوة التراث وضغط العصر و « صوت الخرافة » التى بها شىء إلهى (٥٣) . وهو يتذكر جوته وهو يتحدث عن ذروة أعمال الفن : « مامن شىء جميل إلا ويعتمد على أساس الضرورة » . مامن شىء تعسفى ، مامن شىء معزول فى الجمال . إن العمل

(٤٦) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٥٧ ؛ « اليوميات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٠١ (١٨٣١) .

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٥٠

(٤٨) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٩

(٤٩) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢١ – ٢٢ .

(٥٠) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٣٠

(٥١) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٦٦ وقد تكرر فى « بارناسوس » ، ص ٥٥ من التصدير .

(٥٢) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٣

(٥٣) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ ، انظر : « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٢

الفنى « ذو طابع عضوى روحى » وله « ضرورة ، فى الطبيعة من أجل الوجود .. وهو الآن فقط يُكتشف وينفذه الفنان ، وليس مؤلفا بشكل تعسفى من جانبه » [٥٤] . ويستجيب امرسون حتى التفرقة بين الكلاسيكى والرومانسى فى صياغات جوته : « الفن الكلاسيكى هو الفن الضرورى ، العضوى ، والفن الحديث أو الرومانسى الذى يحمل طابع الهوى أو الصدفة . الكلاسيكى ويُكشف والرومانسى يضيف ،الكلاسيكى (يجب) والرومانسى (قد) ، الكلاسيكى صحى والرومانسى مريض » [٥٥] . والوحدة الكلاسيكية تصبح مثال أمرسون ، تصبح « نغمة مفردة » ، « سارية خلال الكل » [٥٦]. وينحل العالم إلى تناغم نهائى . و « الشاعر الذى يعيد إلحاق الأشياء بالطبيعة و (الكل) .. إنما يرتب بسهولة أكثر الوقائع غير المتفقة » [٥٧]. إن التراجيديا وما هو تراجيدى يختفيان . « إن كل الأسى يستقر فى منطقة دنيا . إنه سطحى .. وكل الكآبة وكذلك كل العاطفة تمت إلى الحياة الخارجية » والتراجيديا اليونانية يجرى استهجانها لإيحائها بالقدر الوحشى أو المصيرفى « نزوة هائلة » [٥٨] . ويصل إمرسون هنا إلى الذرى الدقيقة للتفاؤل . وإن هنرى چيمز العجوز يستطيع أن يقول إن امرسون « ليس لديه ضمير » ؛ واعتقد لوول أنه « عندما يلتقى الإنسان به فإن سقوط آدم يبدو أنه قصة زائفة » [٥٩] .

(٥٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٥٢ – ٥٣ ؛ انظر جوته « الأعمال » ، المجلد ٢٧ ، ص ١٠٨ بالمجلد ٣٣ ، ص ١٠٨ ، وقد جرى اقتباسها فى المجلد الأول من هذا الكتاب (تاريخ النقد الأدبى الحديث) .

(٥٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٣٠٣ – ٣٠٤ : أيضا « اليوميات » ، المجلد الرابع ، ص ٩٠ (١٨٣٦) ؛ « اليوميات » ،المجلد الخامس ، ص ٤٣٤ (١٨٤٠ ؛ وانظر : «اليوميات » المجلد التاسع ، ص ٢٤ – ٢٥ (١٨٥٦) وهو يشير إلى مقال سانت – بوف والمقال « شكسبير الفرد القمة » (الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٤١ – ٤٢) يبدو أنه أكبر المصادر . انظر المجلد الأول من هذا التاريخ الأدبى .

(٥٦) « اليوميات » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٧ ، ٢٧٨ (١٨٦٨ – ١٨٦٩) .

(٥٧) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ١٨ – ١٩

(٥٨) « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٤٠٨ ، ص ٤١٠ ، ص ٤١٢

(٥٩) هنرى چيمز : « بقايا أدبية » (بوسطون ، ١٨٨٥) ص ٢٩٣ ، ج . ر . لوويل : « رسائل » بإشراف س . إ . نورتون (نيو يورك ، ١٨٩٤) ، المجلد الثانى ص ١٧٥ (١٨٧٦) .

هذه الثقة السهلة بخيريّة الطبيعة وتناغم الكون تسود أيضا وجهة نظر إمرسون فى العبقرية . فهو كثيرا ما يتصور العبقرية سلبية تماما ، استسلاما دون إرادة لتيار الإلهام الذى ينبثق من أعلى . وعظمة الشعراء – هوميروس أو شكسبير – هى « قنوات تتدفّق من خلالها أنهار الفكر » [٦٠]. إن الشاعر لا « يجزّىء » نفسه : إنه « واحد من خلاله تدور نفس جميع الناس » إنه « عضو من خلاله يعمل العقل الكلى » [٦١] . ويمكن لإمرسون حتى أن يقول إن « طبيعتنا الخلقية تفسد من جراء إرادتنا » ، وإن « الشاعر يعمل لغاية تعلو على إرادته ، وبوسيلة أيضا هى خارج إرادته » [٦٢] . وهكذا يدافع عن « الشعر الخاص والعائلى » ، يدافع عن الأبيات النابعة من الذكريات ، لأن الأخطاء العبثية لا تهم . ومثل هذه الأخطاء هى محك بأن « الكاتب هو إنسان أكثر من كونه فنانا ، وهو مهتم أكثر من كونه لا مباليا ؛ وأن الفكر عذب أو مقدس على نحو أكبر من أن يجعل أذنيه تعانيان من السمع أو عينيه تعانيان من رؤية العجز المصطنع فى التعبير » [٦٣] . وإمرسون – بشكل منطقى – يبحث عن الفن التلقائى المخلص . إن الفن تعبير شخصى وإن كان أعظم فن على نحو متناقض هو المُنَزّه عن الغرض تماما مثل العناية الالهية . وهناك فقرة تبدو « تعبيرية » للغاية : « كلما زاد الفكر عمقا زاد ثقلا » . والفكر دائما فى تناسب مع عمق معناه يطرق بإلحاح على بوابات النفس لكى يتم النطق به ، لكى يتم فعله . وماهو فى الداخل يصبح فى الخارج [٦٤] . ونحن نجد عديدا من التوصيات خاصة « بالإخلاص » : على

(٦٠) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧٦

(٦١) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٨ – ٤٩

(٦٢) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ١٣٢ ؛ « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٧١

(٦٣) « الكتابات غير المجموعة : مقالات وخطب وقصائد وعروض تحليلية ورسائل » . لإشراف . بيجلو (بوسطون ، ١٩١٢) ص ١٢٨ – ١٢٩

(٦٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٨

الشاعر أن يكتب من « التجربة الحقيقية » ، عليه ألا يكون « صوتا شفويا منطوقا ، بل صوتا نابعا من أعماق الصدر » . على الشعر أن تكون له « أسسه الضرورية والقائمة على السيرة الذاتية »[٦٥] . ويمكن لإمرسون أن يشتط حتى يقول إن « كاتدرائية ستراسبورج هي مقابل مادي لنفس أروين أوف شتينباخ . إن القصيدة الحقة هي عقل الشاعر .و السفينة الحقة هي باني السفينة » [٦٦] والعمل الفني – كما كان عند الافلاطونيين في عصر النهضة – يتوحد مع الرؤية الباطنية ، مع الفكرة .

ومّما يدعو إلى الدهشة ونحن نتناول هذه النظرة الأساسية أن إمرسون يراعي أحيانا بعض الاعتبارات العملية ويدخلها في الحسبان . فالفن ليس دائما تعبيرا ذاتيا فرحا ؛ وإمرسون يعرف أن « أجمل قصائد العالم قد أُبْدِعَت للحصول على الخبز أو الحفاظ على الكاتب خارج مستشفى المجانين »[٦٧] . وعلينا أن نجد الأعذار والمبررات للأدب فإن جهد الإنسان قد يكون « قادرا على أن يُسْقِط أحزانه في كتاباته » . ويرى إمرسون أنه « لايوجد إظهار أعمق من الإنسان المخلص » وأن « عديدا من الناس يستطيعون أن يكتبوا وهم خلف قناع أفضل من أنفسهم » [٦٨] . ولقد نفد صبره بالنسبة لوليم الري تشانج الشاب لرفضه أن ينقح قصائده ولثقته في الإلهام وحده « عليه أن يستلقي وهو مستيقظ طوال الليل ليجد القافية المناسبة للنظم » . ويكره إمرسون « هذا التبلور الفجائي »[٦٩] ، ورفْض تغيير حتى حرف واحد . ولقد

(٦٥) « الكتابات غير المجموعة » ، ص ٢١ ؛ « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٣٠ – ٣١

(٦٦) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ١٧

(٦٧) « اليوميات » المجلد الثالث ، ص ٣٠٩ (١٨٣٤)

(٦٨) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٧ (١٨٤٠) ك « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٥٢٠ – ٥٢٢ (١٨٤١ ؛ « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٩٦ .

(٦٩) « اليوميات » ، المجلد الثامن ، ص ٥٤١ (١٨٥٥) ؛ « اليوميات » ، المجلد السادس ، ص ٢٤٣ (١٨٤٢).

اقترح شيئا يشبه علم الصحة أو الرياضة للشاعر عندما أدرج قائمة ببواعث كتابة الشعر على سبيل المثال : « الاستيقاظ مبكرا ، كتابة الرسائل ، العزلة ، المحادثة ، بل وحتى الاستماع إلى القيثار المنتسب إلى عولس إله الرياح[(٧٠)] » .

غير أن هذه الأحوال الخاصة بالشاعر الممارس والناصح للآخرين هى ما يجرى إلغاؤها بالرأى المتجاوز الذى ينهب إلى أن الشعر كله واحد وأنه سيختفى في الواحد . « إن أستاذا واحدا يمكن أن نتصوره بسهولة وهو يكتب كل كتب العالم . إنهم جميعا سواء » . « إن شخصا واحدا كتب كل الكتب » . وإن كل الأدب « هو بوضوح عمل إنسان نبيل واحد كله نظر وكله سمع » [(٧١)]. لكن حتى هذا النبيل المفرد الذى يكتب كتابا مفردا يمكن الاستغناء عنه للسبب عينه وهو أننا لا نحتاج إلى نحاتين ومصورين فنانين . ومطلوب من الفنان أن يردّ على التساؤل المحيرّ : « إذا كان يستطيع أن يرسم كل شيء فلماذا يرسم أى شيء ؟ » . « إن فن التصوير والنحت هما رياضتان للعين » ومن ثم « لا يوجد تمثال يشبه هذا الإنسان الحى مع مغامرته اللامتناهية عبر كل النحت المثالى ، والتنوع الدائم » .. « فلنطح بكل اللغو المتعلق بالزيت وحوامل اللوحات ، فلنطح بكل اللغو المتعلق بالرخام والأزاميل ؛ كل ما علينا فقط هو أنّ نفتح عيوننا لأساتذة الفن الخالد ، فكل ما عداهم نقابة حافلة بالنفاق » [(٧٢)] . الفن قائم كله فى العقل ولا حاجة لأى فعل خارجى . « إذا استشعرنا بأن الكون هو كوننا وأننا نسكن فى الأبدية ونتقدم إلى كل الحكمة فإن علينا أن نكون أقل اهتماما بهذه المشهيات المتعلقة بالهبو والتفايات . لماذا يجب أن نبنى باشتهاء كنيسة القديس بطرس إلا إذا كانت لنا (العين) الرائية التى تلتقط كل إشعاع الجمال والعظمة فى الأعشاب المتشابكة

(٧٠) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٧٤ وما بعدها ، ص ٢٩٦

(٧١) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٧٢ ؛ « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٢ ؛ أيضا « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ١٠٢ (١٨٣٨)

(٧٢) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٧ – ٣٥٨

والأغصان المتعانقة ؟ لماذا يجب على الإنسان أن ينفق السنين في نحت تمثال لأبوللو والذى ينظر إلى ما هو مجموعة أبو للوات من البشر فى المنظر الطبيعى مع كل لمحة يلقيها ؟ »[٧٣]. واللغز القديم عن « رفائيل بدون أيد » يجرى حلّه بسهولة شديدة : إنه يستطيع أن ينظر إلى مجموعات أبو للوات من البشر فى المنظر وكذلك اللغة هى من نافلة القول تماما : « مع كل التقدم .. يتناقص الحديث وينقطع أخيرا فى علم نبيل »[٧٤] . إن كل الفنون ليست إلا « استهلالية » ، والأدب « سريع الزوال » . وتستطيع « بسهولة أن نرحب بالغرض الخاص باختفائه التام » . وهذا الاكتمال سيتحقق عندما « يكون هناك إعلان حق بقانون الإبداع ، إذا ما وُجد إنسان جدير بإعلانه ويحمل الفن إلى مملكة الطبيعة ويدمِّر وجوده المنفصل والمتناقض »[٧٥]. وكل شيء سيكون شعرا – أو يمكننا أن نقول العكس : لن يكون هناك شيء يصبح شعرا أو فنا، ولكن كل شيء سيكون طبيعة أو إلها .

في مثل هذه الخطاطية لا يكاد يوجد مكان للنقد الأدبى . إن النقد لايمكن أن يكون إلا تقمصا وجدانيا وتواجدا . ويقبس إمرسون القول المأثور القديم الذى يذهب إلى أن « كل كتاب مقدس يجب تفسيره بالروح نفسها التى ألهمته » على أنه « القانون الأساسى للنقد »[٧٦]. وهو يؤكد بجسارة أن « قارىء شكسبير هو أيضا شكسبير » وهذا يعنى « الوحدة القصوى للفنان والمُشَاهد[٧٧]. ولكن واضح أن هناك نوعا آخر من النقد أيضا : « النقد الكل الصورى »[٧٨]. الذى يحكم

(٧٣) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ١٢٩ – ١٣٠ (١٨٣٨) .

(٧٤) « اليوميات » ، المجلد السادس ، ص ٢٧٥ (١٨٤٢) .

(٧٥) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٦ ، ص ٣٦٢ ؛ « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٨ (١٨٤٠) ؛ « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ٣٦٥

(٧٦) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٣٥

(٧٧) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٥ (١٨٣٩) .

(٧٨) كلمة ترانسندتال يترجمها بعض الباحثين بالتجاوز ولكن الكلمة مختلفة عن كلمة ترانسندانس التى تترجم بالتجاوز والمقصود بالترنسدتال أن ترتفع من الجزئيات إلى الكليات وصولا إلى قانون صورى عام ومن هنا رأيت أن أترجمها بالكل الصورى (المترجم) .

الكتب » بمعايير مطلقة »[٧٩] . والمصطلح لايجب تفسيره على أنه عودة إلى النقد القائم على السلطة التى تفرض القوانين ، بل هو تطور لفكرة هيمنة فائقة للطبيعة على الفن . « إن شرعية النقد هى فى إيمان العقل بأن القصائد هى صورة مشوهة من نص مافى الطبيعة بها يجب أن تكون القصائد منطبقة . وعلى شكل نزوة يقترح إمرسون أن « ألفة الطيور هى أنشودة رعوية وليست مضجرة مثل أناشيدنا الرعوية . إن العاصفة هى قصيدة خشنة ، بدون زيف أو تنميق ، والصيف بدون حصده وجنيه وتزيينه هو أغنية ملحمية تجعل كثيرا من الأجزاء المنفذة التى تدعو للإعجاب ثانوية »[٨٠] . والفيلسوف – مثل الناقد – هو « شاعر فاشل »[٨١] والقصيدة هى ألفة فاشلة للطيور ، أو عاصفة أدنى أو صيف غير ناجح . وما يبدو أنه دفاع حار عن الشعر وتمجيد للحكمة والرؤية والشاعر كعراف قد تحول إلى إلحاق كامل للشعر بالطبيعة وخلط الشاعر بكل الناس .

ولما كان كل الأدب يشاهد كذاتية واحدة ، إذن فإنه ليس له تاريخ حقيقى . « إن تاريخ الأدب – وجد الخلاصة الخالصة لتيار أبوتشى أو وورتون أو شلجل – هو محصلة أفكار قليلة جدا لقصص أصلية نادرة للغاية »[٨٢] . وهو يقترح – على نحو خيالى – أن « الشعر كله قد كتب قبل أن يوجد الزمن .. ونحن نسمع تلك الأغاريد الأولية والمحاولة الأولية لكتابتها ، ونحن نفقد للأبد فى التو كلمة أو نظما ونحل شيئا من أنفسنا ومن ثم نسيىء كتابة القصيدة . إن الناس الذين لهم إذن أكثر حساسية يكتبون هذه الإيقاعات بإخلاص أشد ، وهذه النسخ – رغم نقصها – تصبح أغانى الأمم »[٨٣] ويبدو أن هناك شيئا فى عقل إمرسون يشبه الفكرة القديمة عن الشعر الشعبى البدائى

(٧٩) « اليوميات » ، المجلد الخامس .

(٨٠) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥

(٨١) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٥٦

(٨٢) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٧

(٨٣) « الأعمال » المجلد الثالث ، ص ٨

الذي يعد كل الشعر المكتوب شذرة أو صدى منه وهو يفكر في الشاعر على أنه « الشاعر القبلي » ؛ لقد قرأ عن الشعراء القبليين من ويلز وعنده الساحر مرلين يتحدث بصوت الشاعر المثالي[٨٤] . ولكنه عادة لايفكر في إطار تدهور بعض أشكال العظمة الضبابية في الماضي ؛ بل إنه بالأحرى يتصور الأدب على أنه كلية ثابتة : علينا ألا « نتناول النتاج الممتد الكامل للعقل الإنساني إلا على أنه عصر واحد ،وأنه هو الذي جعله قابلا للتعديل والتصحيح وقابلا لأن يأتي معكوسا »[٨٥] .

وعلى أى حال فإن هذا لا يعني أن إمرسون كان عاجزا عن أن يفرق بين الشعراء وأنه ليست لديه أفضليات أدبية محددة . فكثيرا ما اتهم « بإنحال وبر الثقافة » وإن قوائمه التي لا تفرّق على نحو غريب بين الكتاب والمختارات من القصائد كانت تقتبس على أنها أدلة على النقص في ذوقه[٨٦] . وبالرغم من أنه لا يكاد يتظاهر بالدراسة الأكاديمية النسقية إلا أنه كان قارئا واسع الاطلاع وخاصة في الشعر الإنجليزي ؛ وقد ترجم لدانتي « الحياة الجديدة »[٨٧] وقرأ كثيرا من جوته في الأصل . ولقد عرف مونتيني الذي يكنّ له الحب « للرجل العظيم العجوز » وذلك في ترجمة قام بها كولون[٨٨] . والإنسان يخطيء في فهم أهداف وأعمال عقله إذا ما فحص الإنسان قوائمه بصراحة اختياراته في « جبل البرناس » (١٨٧٤)[٨٩] . إنه يقرأ للاستخدام

(٨٤) انظر : نلسون ف . أدكينز « امرسون وأثرات الشعر القبلي » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ١٣ (١٩٤٨) ص ٦٦٢ - ٦٧٧

(٨٥) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٩ (١٨٤٠)

(٨٦) انظر على سبيل المثال : « اليوميات » ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤ ؛ « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ١٩٣ - ١٩٤ ؛ « الأعمال ، المجلد ١٢ ، ص ٣٤١ ؛ « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ١١٢ وانظر على سبيل المثال فيفيان هو بكنز « تُرَى الشكل » ، ص ٢٤٤ ، ص ٩٥ في الهامش .

(٨٧) إشراف ج . ماتيوز في « نشرة مكتبة هارفارد » ، العدد ١١ ، (١٩٥٧) ، ص ٢٠٨ - ٢٤٤ ، ٢٤٦ - ٢٦٢

(٨٨) انظر . تشارلز لوويل يونج « مونتيني في نظر إمرسون . (نيويورك ، ١٩٤١) وخاصة ص ١٠ وما بعدها . ولقد اهتم امرسون بمونتني كشخص وصاحب نزعة أخلاقية ولكن من الصعب أن يكون قد التقط نزعته الشكية . وهو لم يشر إطلاقا إلى « دفاع عن رايمو ندسيبوند »« السلافي العجوز العظيم »» في « يوميات » ، المجلد الثالث ، ص ٥٢٨ (١٨٣٥) .

(٨٩) هذه مختارات ، وهي مغامرة نشر كانت في جانبي منها من عمل إديث ابنة امرسون ومن ثم يجب الحكم عليه ككتاب ضخم شائع فيه استسلامات للذوق المعاصر . ومقدمة امرسون لها أهمية .

ويتحدث عن الجمل والعبارات والأبيات « الثريات اللامعات » ؛ وعندما أدرج بومونت وفلتشر في مثل هذه القوائم لم يجعلهما في « مرتبة عليا » ، بل تُذكر بعض الأغنيات وبعض أشكال البراعة البطولية التي أعجب بها [٩٠] . زيادة على ذلك يمكننا أن نجد لديه نماذج محددة للمستبعدات والمندرجات ومجموعة من معايير النقد عنده . وواضح أن امرسون كان قليل الاستفادة من المعرفة العالمية الرومانسية الذاتية . وهو يرى أن بايرون ليس « شاعرا بالمرة » . « إن مالدي لورد بايرون في أعماق شعره ليس سوى قوله (أيابا يرون ، الشاعر النبيل ، البّارع جدا ، ولكن ليس الشائع في لندن) . إن بايرون « ينتقم لنفسه من المجتمع بسبب عدم ثقة المجتمع المفترض به » [٩١] وبدا شلي في نظر إمرسون « رجل الآمال ، شخصية بطولية » ولكن ليس شاعرا . وما يدعو إلى الغرابة الشديدة أنه اعتقد في نفسه أنه ينقصه التخيل « باعتباره محاكيا صادقا » [٩٢] . ويعد عدة اعتراضات مبدئية فإن ورد زورث أثر في إمرسون أساسا بسبب من قصيدته ذات الطابع الأفلاطوني الجديد « قصيدة الخلود » فهي « العلامة القصوى التي وصل إليها العقل في هذا العصر » . ولقد كان هناك ورد زورث وسوند برج « اللذان يقومان بالإصلاح في الفلسفة وردّ « الشعر ثانية إلى الطبيعة » – إلى زواج الطبيعة والعقل وبهذا ينهيان الطلاق القديم بينهما حيث كان الشعر يتضوّر جوعا ويمتلىء زيفا ، وكان هناك شك في الطبيعة بأنها وثنية » لكنه كثيرا ما ينقد وردزورث لوجود شيء « صعب وعقيم في شعره » ونزعته المحلية وضيق أفقه وأنه يكتب انطلاقا من النظرية والوقوع في أسر الأسلوب الصحفي [٩٣] . وهناك نوع من الواقعية الدقيقة

(٩٠) انظر : « الأعمال » المجلد الثاني ، ص ٢٤٥ ومابعدها . « البطولة » وص ٢٥٦ وكذلك العبارة المقتبسة إلى « الاعتماد على الذات » (الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٤٢ ، و« الأعمال » ، المجلد ٨ ص ٥٥ ، ص ٢٢٨ وعن قراءة إمرسون لكل من بومونت وفلتشر انظر على سبيل المثال « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٨٥ وما بعدها (١٨٣٩) .

(٩١) « اليوميات » ، المجلد السابع ، ص ١٦٣ (١٨٤٦) ؛ « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٧ (١٨٣٩) . « بارناسوس » ، ص ٦٠ من التصدير .

(٩٢) « الرسائل » ، المجلد السادس ، ص ١٩ (١٨٦٨) ؛ « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٣١٩

(٩٣) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٨ ؛ « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٦٦ ؛ « اليوميات » ، المجلد الثاني ، ص ١٠٧ –١٠٩ (١٨٢٦) ، « بارناسوس » ، ص ٨ من المقدمة ؛ وانظر ج . ب . مور « إمرسون ووردزورث » « مجلة اللغة الحديثة » ، العدد ٤١ (١٩٢٦) ، ص ١٧٩ – ١٩٢

يكـرهـا إمـرسـون سـواء عنـد وردزورث أو الروائيين الإنجليـز أو جـوته . ويندد إمرسون بجين أوستن ، فهى سوقية فى نغمتها وعقيمة فى الابتكار الفنى وسجينة فى القناعات اللغوية الخاصة بالمجتمع الإنجليزى وهى بدون عبقرية أو فطنة أو معرفة بالعالم . والحياة لم تكن على الإطلاق على هذا النحو من الذبول والضيق »[٩٤] . وهو لم يجد عند ديكنز فائدة (مادة رواية « بيكويك » الفقيرة) واعتقد أن رواية « أولفر تويست » كلها مسطحة [٩٥] . ويتوقع الإنسان أن يتنهّد إمرسون وهو يكتب « أى بدّال بائع خضر شهيد قد فسّد فشكلّ ماكولى » [٩٦] . وواضح أن أمرسون يعجب بملتون بسبب مثاليته . ويستحسن بيرنز بسبب استقلاليته . والأكثر غرابة فى ذلك الوقت هو حبه الغامر لجورج هربرت حيث تروق له نظرته الإشارية الرمزية للطبيعة ؛ كما أبدى اهتماما بالشاعر دَنّ وهريك وأغنيات بن جونسون ومارفل [٩٧] . لكن التعليق عليهم فضفاض لا يكاد ينطبق عليهم . ولا نجد إلا المقالات عن جوته وشكسبير هى التى تضيف شيئا جوهريا للنقد .

والمقال عن شكسبير لا يجرى تذكره أساسا إلا بسبب النتيجة التى توصل إليها فيه حيث يبدو شكسبير فى موقع الذم « كأستاذ لعربدات البشرية » . وأبدى إمرسون أسفه أن « خير شاعر عاش حياة غامضة دنيوية ، واستخدم عبقريته لتسلية الجمهور » . لكن هذا المتبقّى من الشك التطهرى عن خشبة المسرح لا يجب أن يشوّش حقيقة أن امرسون يسمى شكسبير « أول شاعر فى العالم » - وأنه يندعن المقارنة « حتى أن النقد جميعه ليس إلا استخلاص قواعد جمالياته » [٩٨] . إن شكسبير هو العبقرية

(٩٤) « اليوميات » ، المجلد التاسع ، ص ٣٢٦ - ٣٢٧ (١٨٦١) .

(٩٥) « اليوميات » ، المجلد الرابع ، ص ٤٣٦ (١٨٢٨) ؛ المجلد الخامس ، ص ٢٦١ (١٨٣٩) .

(٩٦) « اليوميات » ، المجلد الثامن ، ص ٤٦٢ (١٨٥٤) وهناك فقرة أخرى حافلة بالناحية المزاجية على نحو أكبر : « اليوميات » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩ - ٣٠ (١٨٤٩) .

(٩٧) انظر على سبيل المثال : « الرسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢٦٤ (١٨٢٩) ؛ « اليوميات ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ - ٢٥٤ (١٨٢٨) ، ص ٤١٥ - ٤١٦ (١٨٣١) ، « اليوميات » المجلد الخامس ، ص ٥ (١٨٣٨) انظر أيضا كابوت « ذكرى » ، الجزء الثانى ، ص ٧٥١ ومختارات فى « برناسوس » ، ص ٤ من المقدمة وص ٦ من المقدمة .

(٩٨) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧ - ٢١٨ ، « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٤٤٨

الموضوعية المركّبة ، وهو خال من النزعة الأسلوبية المتكلّفة والأنانية وهو متفائل بشكل مناسب نظرا لأنه « ما من إنسان يستطيع أن يكون شاعرا بدون احتفالية . ولقد صنع « معجزة إضفاء الطابع الأسطورى على كل واقعة متعلقة بالحياة العامة المشتركة » . ويدرك إمرسون مابين به شكسبير بشدة للسابقين عليه ، ويلاحظ مقدرته على الاعداد والتمثيل ، ويرى أنه مدين دينا عميقا للأخلاق التقليدية والإنجيل(٩٩) .

وإمرسون لديه مصاعب بالنسبة لجوته ، وقد زكّاه بشدة كارلايل وعديد من الأمريكيين ولقد بدا له جوته فى العالم مبتذلا ومصطنعا وهو يستهجنه أخلاقيا . ولم يشعر إمرسون بالتبجيل الذى شعر به كارلايل تجاه شخص جوته . يقول : إن تمثيلية « فاوست » « غارقة فى الأشياء الكريهة . وفى حضور جوف قد يسمح لبريابوس أن يكون مقابلا له . لكنه هنا هو بطل على قدم المساواة ويستطيع إمرسون أن يتحدث عن « النزعة الذاتية القوية » عند جوته وعن « رغبته الكلية فى إضفاء الطابع الافرنجى » بل حتى إنه يسميه « حِرَفيًا وليس فنانا »(١٠٠) ثم ، وهنا موضع الدهشة ،يُنْتَزع من مكانه عن طريق (هيلينا) » . إن جوته هو « هنرى له طابع وحشى ، إنه قطعة من الطبيعة الخالصة ، مثل التفاحة أو شجرة البلوط ، طويل مثل الصباح أو الليل ، وقوى مثل الوردة البرية » وما يبدو لنا عتيقا مخترعا للغاية فى عمل جوته يبدو لإمرسون كقطعة من الطبيعة . ونزعة العضوية قد تعنى أشياء مختلفة تماما بالنسبة للعقول المختلفة . وإمرسون يرجع إلى جوته مرارا وتكرارا من أجل جُمَل أو أقوال مأثورة ، من أجل بديهيات وأفكار من أجل استبصاره بالمماثلة فى الطبيعة ومن أجل نظريته فى الفن . « لقد حدّد الفن مداه وحدّد قوانينه »(١٠١) . المحورى(١٠٢). والمصدر العام لذلك المذهب

(٩٩) «الأعمال» ، المجلد ١١، ص ٤٥١ ؛ «الأعمال» ، المجلد الرابع، ص ١٩١، ١٩٧، ص ٢١٢ – ٢١٣ ، ص ٢١٥ ؛ « اليوميات » ، المجلد العاشر ، ص ٢٧ (١٨٦٤).

(١٠٠) «الأعمال» ، المجلد الثامن ، ص ٦٩ ؛ «الأعمال» ، المجلد ١٢ ، ص ٢٢٥ – ٢٢٦ ؛ « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ ، أيضا ص ٢٨٧

(١٠١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ ، « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٤ وانظر : فريد ريك ب . وار : « امرسون وجوته » (آن آربور ، ١٩١٥) لمزيد من التفاصيل .

(١٠٢) انظر مقال فيفيان هو بكنز « تأثير جوته » فى قائمة المراجع فى نهاية الفصل .

هو الأفلاطونية الجديدة . لقد عرف أفلوطين مباشرة من خلال ترجمات توماس تيلور وغير مباشر من خلال أفلاطونيّي كمبردج[١٠٣] وخاصة كودورث ومن خلال كولردج . وفي تاريخ عام لعلم الجمال فإن مكانة إمرسون قد تبدو الأقرب إلى مكانة شلنج ، لكن أدلة معرفته المباشرة بكتابات شلنج نادرة[١٠٤] . لقد استمد إمرسون الأمر بالأحرى من كولردج وكارلايل ولديه التكوين الحار والصوفي المتقلّب المرتبط بسود برج ورفاقه ؛ بوهمه ؛ نوفالس ؛ ونسي هو أوجر ؛ وإنسان محلي له قيمة هو سامبسون ريد وهو واحد من أقدم من أعجب بهم . ولكن رغم أن كل فكرة مفردة يمكن تتبعها إلى أحد من السابقين ، إلاّ أن وجهة نظر إمرسون في الفن والشعر لاتزال مُركّبا أصيلا. وخاصة بالنسبة لزمان إمرسون ومكانه إنّه يمثل انقطاعاً حادا مع ماضي النزعة العقلانية التقليدية والحس العام المشترك والرومانسية الانفعالية ، والتطرف الشديد الذي يعرض به أراءه تجعله الممثل البارز للرمزية الرومانسية في العالم الناطق بالانجليزية . ولا يمكن مقارنته بكولردج في القوة الجدلية والالتزام بالنصوص الفعلية ،لكنّه خلو من النزعة الانتقائية عند كولردج ؛ وهو يتمسك بزاوية رؤيته على نحو أكثر اضطرادا . وهو لا يشارك كارلايل في عبادة الواقعة ، ولديه شيء من النزعة التاريخية عن كارلايل . وإمرسون جوهري في صفاء مذهبه ويكاد يسبب الذعر في النفوس من جرّاء هذا .

(١٠٣) مدرسة من الفلاسفة الانجليز في القرن السابع عشر وجدوا في الأفلاطونية طريقة لنقد هوبز والدفاع عن المسيحية ضد تعصب أصحاب النزعة التطهرية والكالفينية. وأشهر هؤلاء رالف كودورث (١٦١٧ - ١٦٨٠) . (المترجم) .

(١٠٤) انظر مقالي عن « امرسون والفلسفة الألمانية » من أجل مزيد من مناقشة مسألة المصادر . لقد عرف امرسون شيئا من علم جمال شلنج من خلال ما نثره كولردج في خطابه أمام أكاديمية ميونخ (انظر المجلد الثاني من كتابي هذا عن تاريخ النقد الأدبي الحديث) : وفي عام ١٨٤٥ قرأ أو حاول أن يقرأ ترجمة كابوت من بحث شلنج « حرية المخلوقات أشباه الإنسان » (انظر « الرسائل » ،المجلد الثالث ، ص ٢٩٢ ، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤ ، ص ٣٤٣)

المصادر والمراجع

I quote :

Complete Works, the Centenary Edition (12 vols. Boston, 1903) as W .

Journals, 1820 - 1872 (10 vols . Boston, 1909) , as J.

The Letters, ed. Ralph L. Rusk (6 vols. New York, 1939), *as L.*

The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834 - 1872 (2 vols. Boston, 1894) , as Cor.

Parnassus, ed. R.W. Emerson, Boston, 1875.

The Uncollected Writings : Essays, Addresses, Poems, Reviews and Letters, ed. C.C. Biglow (Boston, 1912),as UW.

James Elliot Cabot, A Memoir of R.W. Emerson, 2 vols. Boston, 1887.

The huge literature is analyzed well in F.I. Carpenter, *Emerson Handbook,* New York, 1953; and in Floyd Stovall's chapter *of Eight American Authors. A Review of Research and Criticism,* ed. F. Stovall (New York, 1956) , pp. 47-99. There the many distinguished essays devoted to Emerson are listed : e.g. those by Matthew Arnold, Leslie Stephen, Henry James, George Santayana, and W.C. Brownell. Missing is E.R. Curitus in *Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern,* 1950.

Among recent general studies, Sherman Paul, *Emerson's Angle of Vision (Cambridge, Mass, 1952) , and Stephen E. Whicher, Freedom and Fate : An Inner Life of R.W. Emerson* (Philadelphia, 1953) , are outstanding.

Vivian C. Hopkins, *Spires of Form . A Study of Emerson's Aesthetic Theory* (Cambridge, Mass., 1951), is the best book on the topic .

Emerson Grant Sutcliffe, *Emerson's Theories of Literary Expression* (Urbana, Ill., 1923), is still useful.

The chapter in Norman Foerster's *American Criticism* (Boston, 1928) emphasizes his classical sympathies.

Donald MacRae, "Emerson and the *Arts, "Art Bulletin*, 20 (1938), 78-95, has perceptive remarks on aesthetics.

F. O. Matthiessen *American Renaissance* (New York, 1941) , contains a fine chapter mainly concerned with Emerson's language.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953), devotes several pages to brilliant reflections on Emerson's symbolism.

R.P. Adams, "Emerson and the Organic Metaphor, " *PMLA, 69* (1954) , 117-30, argues and important point well.

On sources, see:

my "Emerson and German Philosophy," *New England Quarterly, 16* (1943), 41-62 (reprinted in Confrontations, Princeton, 1965) still seems sound in its conclusions.

More in Henry A. Pochmann, *German Culture in America*, ·Madison, Wisc., 1957; and in Stanley M. Vogel, *German Literary Influences on the Amercian Transcendentalists*, New Haven, 1955.

Kenneth W. Cameron, Emerson the Essayist : *An Outline of His Philosophical Development through 1836 with Special Emphasis on the Sources and Interpretation of Nature*, 2 vols. Raleigh, N.C., 1945.

John Smith Harrison, *The Teachers of Emerson* (New York, 1910), concerns the Neoplatonists.

Vivian C. Hopkins, "The Influence of Goethe on Emerson's Aesthetic Theory, " *Philological Quarterly, 27* (1948), 325-44; and the same author's " Emerson and Cudoworth: Plastic Nature and Transcendental Art ", *A American Literature*, 23 (1951) , 80 - 98.

أصحاب النزعة الكلية الصورية الآخرون

يعد إمرسون بصفة عـامـة مؤسس ورأس حركة النزعـة الكلية الصورية ؛ ولكن لا يبدو أنه لاتوجد سوى بنيـة ضـئيلة وأن أفكاره الفريدة عن علم الجمـال والنقد قـد شارك فيها آخرون أو حتى فُهِمَتْ ونالت الاعجاب بها فى عصره على نطاق واسع . والنزعـة الكلية الصورية نفسـها هى أساسـا يقظة دينية : دعوة إلى الدين الانفعالى الحدسى غير القطعى الذى يبحث عن تعزيز فلسفى بمقدار ما يحتـاج إلى هذا فى فلسـفـة الإيمان وعند كولردج والانتـقـائيـين الفـرنسـيين وليس عند أسـاتذة إمـرسـون الأفـلاطونيين الجـدد . والاهتمـامـات والنظريات الأدبيـة كانت ثانوية وغـالبا مـا أفـادت كأقنعـة لانشـغـال مـحـورى بالدين . وفـى تاريخ النقد الأدبى فإنّ لمحـة مـوجزة عن ثلاث شخصيات مرتبطين بإمرسون قد تكفى لتصوير العلاقات المختلفة مع الأستاذ ووجهات النظر المختلفة تجاه الأدب .

يعـد هنرى ديفـيـد ثورو (١٨١٧ – ١٨٦٢) هو الأقـرب لإمـرسـون مـهـمـا تكن اختلافاتهما المزاجية والاجتماعية . ويمكن للإنسان أن يكوّم اقتباسات من يوميات ثورو تضـاف أو توازى أو تبالـغ الموضـوعـات الدالة المتكررة من علم جمـال إمرسـون . وثورو على سبيل المثال يمكن حتى أن يكون أكثر إصرارا عن إمرسون فى تناول الأدب على أن طبيعـة الشعر هى « ثمرة طبيعية » . « وكـمـا تحمل شـجرة البلوط على نحو طبيعى ثمرة بلوط يحمل الانسان القصيدة » [1] . ويؤمن ثورو أيضا بالمعنى الرمزى للطبيعة ووظيفة الشاعر لإيجاد مثل هذه الرموز . ولقد صـاغ ثورو طموحه قائلا : « إننـى أقرر الوقائع على نحو أنها ستكون دالة ، ستكون أساطير أو علم أساطير » [2]. واللغة كما هى عند إمرسون لها علاقة بالأشياء ، حتى بالنسبة للجسم والحواس . والاسم الأكثر شاعرية للشىء يمنحه الانسان « الذى حياته هى أكثر ارتباطا به ، والذى يعرفه على نحو أطول وعلى نحو أفضل » [3]. وكل اللغات – كما عند إمرسون – ليست إلا مؤقتة .

(١) « اليوميات » ، المجلد الأول ، ص ٩٤

(٢) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٩٩

(٣) المصدر السابق ، المجلد ١٣ ، ص ٥٦

وسوف يأتي زمان عندما « يجرى نسيان اللغات الحالية وكل ماتعبر عنه »[٤]. ويوحّد ثورو على نحو دائم المعرفة بالفعل ، الكتابة بالحياة . « التعبير هو فعل الانسان الكلى » و « والقصيدة الأكثر ألوهية هي حياة إنسان عظيم » [٥] . وهو يقدم توحيدات مماثلة في بحثه الطويل الوحيد عن النقد الأدبي « توماس كارلايل وأعماله » (١٨٤٧) ولا يحاول ثورو « أن يميّز بين أعمال كارلايل » ، بل يعدها كلها « عملا واحدا ، على غرار الانسان نفسه » . وهو يمتدح ما عند كارلايل « من يقين غنى وطيد وصارم » وعلى نحو غريب (وإن كان بلا جور) لايعد كارلايل » (عرافا) بل رائيا شجاعا (وعارضا تحليليا) » لديه « تقدير سليم لأى ألمعية حتى لو كانت أدنى » [٦] . لكنه يعترض على النزعات الأسلوبية المتكلفة التى رآها في وصف كارلايل لأسلوب جان بول والمبالغات والسفاهات التى تبدو لثورو أخطاء عديدة في الطابع أو الخُلُق . وخير أسلوب هو الأسلوب « الذى فيه الموضوع هو كل شيء والأسلوب المتكلف ليس شيئا على الاطلاق » [٧]. وهو نفسه قرأ وأعجب بالشعراء الميتافيزيقيين وأصحاب الأساليب النثرية العظام في القرن السابع عشر – سير توماس براون بصفة خاصة الذين لايمكن أن يعدوا مهمين إلا في الموضوع ؛ وأسلوب ثورو الأدبى الخاص وحساسيته الشعرية دقيقان للغاية وهما يتضمنان بل هما حتى مختصان بجعلنا نتقبل تركيباته الخاصة في (قراءة) فصل من « والدن » (١٨٥٤) . وهناك نراه يمّجد القدماء « والذين لايزالون أكثر قدما وأكثر كلاسيكية وكذلك الكتب المقدسة حتى لو كانت الأقل شهرة لدَى الأمم » : (الفيدا) و (الزند أفستا) حتى أنه « بهذا التراكم قد نأمل أن نصل إلى السماء أخيرا » [٨]. إن الكتب هي معجزات ؛ صعود إلى السماء ، إنها الاهتمام الرئيسى لثورو وكل الناس . والشعر ثانوى بالنسبة لحياة الفنان : « إن القصيدة الحقة ليست هي تلك القصيدة التي يقرأها الناس . هناك دائما قصيدة لا

(٤) المصدر السابق ، المجلد ٧ ، ص ٢٨٦ – ٢٨٧

(٥) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ٤٤١ والمجلد الأول ، ص ٣٢٩

(٦) « أشتات » ، « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٠٠ ، ص ١٠٢ ، ص ١١١ ، ص ١١٣ ، ص ١٢٤

(٧) « اليوميات » ، المجلد التاسع ، ص ٨٦

(٨) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ١٦٤

تُطْبع على الورق متدفّقة مع إنتاجها ، ومختزنة فى حياة الشاعر . إنها (هى ما أصبح عليه من خلال عمله) . ليست القضية هى كيف يجرى التعبير عن الفكرة فى الحجر أو على قماش اللوحة أو على الورقة ، بل القضية هى إلى أى حد اكتسبت شكلا وتعبيرا فى حياة الفنان » . غير أن لدى ثورو إحساسا بفشله هو وقد صاغ هذا فى شعر مكسور :

« إن حياتى قد كانت القصيدة التى كان علىَّ أن أكتبها

ولكن لم أستطع أن أعيشها وأن أنطقها معا » [٩].

إن الحياة قد استغرقته : فهل كان يمكن أن يوجد مكان هناك للنقد ؟

وهناك فرد آخر من أصحاب النزعة الكلية الصورية انطلق فى اتجاه مغاير . لقد وجد جونز فرى (١٨١٣ - ١٨٨٠) أخيرا معجبين للغاية بشعره الصوفى كما وجد بعض الانتباه لنقده [١٠]. ولقد أرسل إلى إمرسون مقالاته عن شكسبير وكتب إليه . « إنك لاتسمع كلماتى بل تسمع تعاليم الروح القدس » [١١]. لكننى لا أسمع سوى أصوات كولردج وأوجست فلهلم شلجل ممتزجة بخطب وروعة .وحتى المقال الأسبق قليلا عن « الشعر الملحمى » (١٨٣٧) هو نسخة شوهاء من شلر وشلجل : لقد تقدم الشعر الحديث من الشعر الملحمى إلى الشعر الدرامى لأن الشعر تغير من الشعر ذى الطابع التحتى اليونانى للحواس إلى الشعر الباطنى المسيحى المعبر عن المشاعر . « إن عجز العقل الانسانى فى العصر الراهن » عن عرض فعلى بموضوعية هو علة الابتهاج لأنه يختبر انتصار المسيحية[١٢] . والمقالات عن شكسبير وعن (هاملت) (١٨٣٨) تطور فكرة موضوعية شكسبير

(٩) « أسبوع على نهرى الكونكورد والميرماك » . « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٤٥٢ .

(١٠) أيفور ونترز فى « لعنة مول » (نورفولك ، ١٩٢٨) ، ومنذ ذلك الوقت مضمومة فى كتاب « دفاع عن العقل » . (دنفر ، كولورادو ، ١٩٤٧) ص ٢٦٢ وما بعدها . وصديح ونترز للمقالات ص ٢٦٩ كذلك إبرامز . « المرآة والمصباح » (نيويورك ، ١٩٥٣) ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

(١١) انظر : القصائد ، بإشراف و . ب . أندروز (بوسطون ، ١٨٨٣) ص ٢٠

(١٢) « مقالات وقصائد ص ٣٧ .

الكاملة . « بعقل الطفل المندهش دائما كان يومًا يتحول إلى الشيء الذى رآه » . ولكن حينئذ كان شكسبير – بعدم اتساع – يتوحد مع هاملت وحده . وكان جونز فرى « يسمع باستمرار الشاعر نفسه يتحدث من خلال كلمات هاملت » . إن صوت هاملت يتجمع فى المناجاة (أن تكون أو ألا تكون) . إن كل هاملت ، وتزعزعه وقفة تجاه أوفيليا يجرى حسبانها بانشغاله المسبق بفكرة الموت وشكوكه في الخلود « معه فإن عالم الآخرة بالفعل المكثف لأفكاره قد أصبح حقيقيا حقيقة العالم الدنيوى الراهن » . وبالمثل فإن شكسبير كلن إنسانا « ضعيفا جدا فلا يقنع بقوته التى بلا تعزيز ضد مدمّر جنسنا البشرى ، وكان عاجزا عن أن يجد حقيقة وكان عاجزا عن أن يجد نورا » [١٣]. ومن الناحية الفرضية وجد جونز فرى الطريق لكنه ترك الأدب وشكسبير ونصّ « هاملت » وراءه .

أمّا مارجريت فولر (١٨١٠ – ١٨٥٠) فقد تخلت عن النقد لصالح الثورة الرومانسية وماركيز أسولى . فبعد أن تأملت فى سنوات حياتها الأولى عندما أخذت بالمذهب الكلى الصورى شعرت بأن « كثيرا من القوة قد ضاع على التجديدات التى لم تأت إلا لأننى قد نَمَوت ولكن ليس فى التربة الملائمة » [١٤] . ولكن من منظور تاريخى فإن عملها النقدى لمجلة (ديال) (١٨٤٠ – ١٨٤٤) وعرضها التحليلى لمجلة « نيويورك ديل تريبيون » (١٨٤٤ – ١٨٤٦) هو انجاز قوى . إن أسلوبها القائم على النزعة الكلية الصورية يدوى ولكن على نحو سطحى فقط بل حتى بلاغتها الطنانة الجوفاء للغاية فى الغالب والعاطفية لايجب أن يحول أنظارنا عن حسّها الرائع الأساسى وإدراكها النقدى الواضح . وبحثها « رسالة إلى بيتهوفن » الذى كتبته بعد سبعة عشر عاما من وفاة المؤلف الموسيقى والذى تحدثت فيه عن « تضخّم روحها على نحو عميق مثلك » [١٥] لحسن الحظ ليس مما يميّز عملها . وبالفعل إن الآنسة فولر تأملت على نحو أكثر عينية

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤٧ ، ص ٧٠ ، ص ٦٠ ، ص ٩١

(١٤) ورد في : برى ميلر : « أصحاب النزعة الكلية الصورية » (نيويورك ، ١٩٥٠) ص ٣٣٩ .

(١٥) المصدر السابق .

عن طبيعة الفن ووظيفته وليس عن أيٍ من معاصريها الأمريكين وواجهت الأعمال الأدبية بصميمية أشد وعلى نحو أكثر تكرارا عن أى إنسان آخر فى جماعة نيو انجلاند . ولا تزال تفرقتها بين ثلاثة أنواع من النقد صادقا وإن كنا لانستخدم مصطلحاتها : فهناك النقاد « الذاتيون » الذين انغمروا فى الهوى الشخصى ؛ وهناك النقاد « الفاهمون » الذين يستطيعون أن يخرجوا من ذواتهم ويدخلوا بالكامل فى وجود خارجى ، وأخيرا هناك النقاد « المستوعبون » الذين يجب أن يكونوا أيضا فاهمين ويجب أن يدخلوا فى طبيعة وجود آخر ، ولكن يجب بجانب هذا أن يحكموا على العمل بقانونه هو . وترى الآنسة فولر وتدافع عن روح البحث وتحتاج إلى تعميم فى النقد [١٦] . ورغم أنها تتنهّد - على نحو كلى صورى - من أجل « حالة طبيعية كاملة فيها يصبح النقد الوحيد رفضا ضمنيا » ، إنها تريد معيارا ، مقاييس ، « نزعة بروتستنتانية » لا تمدح ولا تقدر فحسب بل تقول أيضا « لا » وكما هو الحال يجب أن تفحص وتقارن وتمحص وتغربل ، « لا أستطيع أن أواصل حتى أعرف ما أشعر به ولماذا أشعر به » [١٧]، وهذا ليس وصفا سيّئا لضمير ناقدة .

لقد تحدثت مارجريت فولر بشجاعة واستعرضت محللة معاصريها الأمريكيين بقسوة . ولقد أدركت مشكلة القومية والفردية ، وجدادة المركّب الأمريكى من أوربا ولكن للأسف فكرت أنها لن تكون « حاضرة ساعة جمع هذا الحصاد » [١٨]. إن إمرسون هو بطلها « المبشر باليوم الأفضل » ، إنه « أب هذا البلد » ؛ لكنها تبينت أيضا أشكال قصوره وعبّرت عنها بطريقتها التصويرية . لقد « رفع نفسه مبكرا للغاية إلى الذروة العمودية ولم يستلق على الأرض طويلا بما فيه الكفاية لكى يسمع الهمسات السرية لحياتنا الأبوية » [١٩] . لقد أرادت أن « تصل » لصورته فى « خطبتها » لكنه رفض

(١٦) « الكتابات » اختيار وإشراف ماسون ويد (نيويورك ، ١٩٤١) ، ص ٢٢٥ .

(١٧) « القيم والأدب والدراما » ، ص ٢٢ - ٢٤

(١٨) « الكتابات » ، ص ٣٦٠

(١٩) المصدر السابق، ص ٣٦٢ ، ص ٣٩٠ ، ٢٩٠ ص ٣٩٢ .

حماسها معتذرا [٢٠]. أمَّا هوثورن فقد اعتبرته « خير كاتب اليوم » [٢١]. ورغم أنها ضحية حدَّة ادجار ألـن بوالنقدية ، فإن لديها حسًّا بعبقريته : « إنه صاحب عقل من النسج المتين » وهو « ذو الغرض الذى أُحْسِنَ اختياره » ، والولع بالقصائد [٢٢] . وشعراء نيوانجلاند تساقطوا من بين يديها على نحو سيىء كما حدث عند بو : إن لونجفلو مفكك ومصطنع ، « إنه بندار مزهو » ؛ ولوويل « غارق بالكلية فى الروح الحقيقية ونغمة النزعة النثرية » [٢٣] .

وآراؤها عن الشعراء الانجليز أقل فى اللهجة التأكيدية . لقد انبهرت ببيلى وعمله (فستوس) وتراجيديا (فيليب فان أرتفلد) (لهنرى تيلور وهى - بوعى وفهم - تضع إليزابيث بارت « فوق أى كاتبة عرفها العالم » [٢٤] . ومن جهة أخرى كانت من أوائل المعجبين بروبرت براوننج فى أمريكا [٢٥] . والمسح الذى قامت به للشعراء الرومانسيين الانجليز (١٨٤٦)صَمَتَ بالنسبة لكيتس ، لكنها امتدحت شلى وشعراء البحيرة . ويمكن للإنسان أن يتوقع أن ذروة المديح ستكون لورد زورث ؛ ولكن من الأمور الحسنة أن نسمع أنها لم تتس شيئا أخلاقيا فى « البَّحار القديم » . ولانجد إلا مبالغتها بوضع سوذى فى مرتبة سامقة مما يثير الحفيظة . إنَّه « تقوى متسقة ومليئة بالحيوية » و « عمق فى التعبير يبتعث الدموع » [٢٦] . هذا مديح شديد لا تقبله آذاننا غير العاطفية . ولقد سادت النزعة المفرطة فى العاطفية أيضا المسح الذى قامت به للرواية الفرنسية (١٨٤٥) . فجورج صاند - « توهَّج قلبها » - وإيوجين سو يستحق

(٢٠) رسالة - فى ت . و . هيجينسون : « مارجريت فولر أوسولي » (بوسطون ، ١٨٨٤) ص ٩٠ ؛ ورسائل إمرسون خاصة « الرسائل » ، المجلد الثاني ، ص ٣٥٢ - ٣٥٣ ، ٢٤ أكتوبر ١٨٤٠

(٢١) « الكتابات » ، ص ٣٧٤

(٢٢) المصدر السياق ، ص ٢٩٧، ص ٤٠٠ أنظر : بو « الأعمال » ، طبعة فرجينيا ، المجلد ١ ، ص ٧٩ ؛ المجلد ١٧ . ص ٢٩٠ ، ص ٣٣٣ وبو اعتبرها « عصبية المزاج » و« سيدة عجوز منفرة » .

(٢٣) « الكتابات » ، ص ٣٨٣ ، ٣٦٦

(٢٤) « الحياة من الخارج والحياة من الداخل » ، ص ١٥٣ - ١٥٧ ، ص ١٢٧ - ١٤٠ ؛ « الفن والأدب والدراما » ص ١٩٨

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ - ٢٢١

(٢٦) « الكتابات » ص ٣١٢ وخاصة ص ٣٢٧ - ٣٢٨ ، ص ٣٢٢ - ٣٣٢

الثناء ؛ لكنها تكُنُّ بعض الاعجاب لقمصص الفريد دى فينى وبلزاك رغم أنها تسمى بلزاك « جراحاً لا قلب له » وإنه « شيطان » [٢٧] . واهتمامها بالأمور الإيطالية هو اهتمام سياسى أساسا ؛ لكنها أبدت تحمّسا يدعو للدهشة بالنسبة لألفييرى وليس على السيرة الذاتية وحدها بل أيضا على التراجيديات المتزمتة والتى فضلتها على أعمال مانزونى وشيلى [٢٨].

وكان جوته الكاتب الوحيد الذى شغلها للغاية . لقد ترجمت له « تاسو » و « المحادثات » ، مع إكرمان ، وعددا من القصائد . وقد خططت لكتابة حياة جوته ، وقرأت كثيرا منه وعنه . وجذبتها بتينافون أرنيم بخصوصيتها ، وترجمت مراسلاتها مع الآنسة جو ندروده (١٨٤٢) وكتبت عدة مقالات عن جوته وناقشته بالتفصيل فى « المرأة فى القرن التاسع عشر » (١٨٤٥) [٢٩]. ولدى الآنسة فولر الكثير من المعضلات العويصة بالنسبة لجوته ، ويرجع الأمر – فى جانب منه – إلى خلفيتها التاريخية وبيئتها ، ويرجع الأمر – فى جانب آخر – إلى نقاد جوته الألمان . والرسالة التى اخترعتها بتينا وتصف فيها اجتماع بيتهوفن مع الامبراطور فرانز فى تبليتز كانت عقبة كأداء ؛ ونزعتها التحررية جعلتها تشارك حتى فى الاعتراضات السياسية لفلفجانج منتسل ، رغم أنها رأت زيف الرجل [٣٠].

واستغلت كثيرا تعاطفات جوته الأرستقراطية وصرامته البطولية ، لكنها نفذت دائما إلى الأعمال نفسها . ولقد دافعت عن « طُرُق التجاذب » بحق لنزعتها الأخلاقية الشديدة ؛ وأبدت لمحات تعاطفية مع مسرحية « إفيجينيا » ورواية « فلهلم ميستر » لما

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٣٠١ – ٣١١ وخاصة ص ٣٠٢ ، ص ٣١٠

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٣٥١ – ٣٥٢ « الحياة من الخارج والحياة من الداخل » ، ص ١٣١ – ١٣٣

(٢٩) عن جوته بصفة خاصة التصدير لإكرمان ، « الكتابات » ، ص ٢٣٢ (١٨٣٩) : والبحث المنشور فى « ذى ديال » (١٨٤١) ، « الكتابات » ص ٢٤٢ والقائمة الكاملة عند بوتشمان ، ص ٧٦٤ ، ص ٣٠٧ فى الهامش .

(٣٠) « رأى منتسل فى جوته » (١٨٤١) فى « الحياة من الخارج والحياة من الداخل » ص ١٣ – ٢٢

(٣١) « الكتابات » ص ٢٤٦ – ٢٤٧ ، ص ٢٦٢ – ٢٦٤ ، ص ٢٦٤ وما بعدها .

فيها من مثالية عن الانسانية ولما فيها من شخصيات نسائية[٣١] . وقد أعجبت بالجزء الأول من مسرحية « فاوست » ولكن كما هو الحال لدى عديد من النقاد منذ ذلك الوقت أبدت قلقا بالنسبة لخاتمة الجزء الثانى . لقد أرادت لشخص فاوست أن يقهر الشيطان لا أن يخدعه . وألاّ تكون هناك أى « كفارة بالنجاة » [٣٢]وتمنت الآنسة فولر لوكان جوته قد ذهب إلى فيمار وأمضى وقته فى تسليات البلاط ، لكنها لم تتعاطف بالمثل مع جوته الشاب فى الفترة السابقة على فيمار . ورواية « آلام فرتر » تحيرها : إنها لم تتبين « الجوهر فى قصة فيها عين رائية مؤثرة على هذا النحو » [٣٣] . وجوته الذى يروقها هو جوته الكلاسيكى الحكيم الذى انتقدته لأنه تنقصه البصيرة « بالسر المقدس » على غرار إمرسون ، لكنها تعجب بحكمته الدنيوية وتسامحه ومعرفته بالطبيعة الانسانية والفن « وكناقد للفن والأدب لايوجد من يفوقه فى الاستقلال والعدل وقوة التعاطف واتساع الرؤية » [٣٤] . وقد ساهم جوته بهذا فى تحريرها من الأخلاقيات الضيقة والتقوي| العاطفية ، ولكنها لم تنجح تماما . فمن الناحية الروحية ليست الأقرب إلى جوته بنزعته الكلية وليست الأقرب إلى إمرسون برؤيته المصفّاة ، بل بالأحرى هى الأقرب إلى بتينا وجورج صاند بالاختصار هى الأقرب إلى الروح الكريمة والصريحة المفرطة فى الحيوية لألمانيا الفتاة وفرنسا الحرية .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٤ ، ص ٢٤٨ ، ص ٢٥٩

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٣٨ .

المصادر والمراجع

Thoreau is quoted from *Writings,* Riverside Edition, 10 vols. Cambridge, Mass., 1894), as *W*, and from the Journal , 14 vols. Boston, 1906.

Jones Very's *Essays and Poems* (Boston, 1839) is used.

Margaret Fuller is quoted from *The Writings*, selected and edited by Mason Wade (New York, 1941), as *TW*, with bibliography of the articles. When this edition fails, I quote the selections: *Art, Literature and the Drama and Life Without and Life Within* (Boston, 1874), ed Arthur B. Fuller (also called Vols. 5 and 6 of *Works*) .

On Thoreau, see Matthiessen and Feidelson, and Fred W. Lorch, " Thoreau and the Organic Theory of Poetry , " *PMLA, 53* (1938), 286 - 302.

On Jones Very, see William. I . Bartlett, *Jones Very : Emerson's 'Brave Saint,* "Durham, N.C., 1942.

On Margaret Fuller, see Pochmann and Frederick A. Braun, *Margaret Fuller and Goethe, New York,* 1910.

Helen N. McMaster, " Margaret Fuller as a Literary Critic," *University of Buffalo Studies, 7,* (1928), No. 3.

Arthur R. Schultz, " Margaret Fuller : Transcendentalist Interpreter of American Literature, " *In Monatshefte für deutschen Unterricht, 34* (1942) , 169 - 82.

F.O. Matthiessen, " Margaret Fuller as Critic, " in The *Responsibilities of the Critic* (New York , 1952) , pp . 145-47

(٦)

النقــــاد الألمـــان

مـن جـريلبارتسـر إلـى ماركس وانجلز

من جريلبارتسر إلى بورنه

تشكّل وفاة جان بول (١٨٢٥) وفريدريش شلجل (١٨٢٩) وهيجل (١٨٣١) وبصفة خاصة جوته (١٨٣٢) نهاية حقبة عظيمة في ألمانيا . وقد شعر المعاصرون لهذه الحقبة بهذا الوقْع بشدة نظرا لأن هذه النهاية توافقت مع التغير في المناخ العقلي والسياسي كله بعد ثورة يوليو . وجوته نفسه في سنواته الأخيرة أعرب مرارا عن هذا الإحساس بنهاية أوربا القديمة ؛ وهيجل قد تنبأ بالتلاشي الهائل للفن كله . وفي النقد كان رد الفعل موجها ضد جوته والرومانسية بما يبدو الآن فترة عودة الملكية المحافظة ، والحركات القومية والليبرالية الجديدة تبنّت شعارات مثل « الحياة » لا « الفن » . وهذا يفيد الأمة أكثر مما يفيد الثقافة الفردية ، وهذا يعد تعاصرا أكثر منه عودة إلى الماضي . ولقد أصبحت الثقة بالمستقبل والإيمان بالتقدم الحتمي والاعتقاد في روح العصر العقيدة المقبولة على نطاق شامل . وازداد النقد الألماني اصطباغاً أكثر بالأهداف القومية والسياسة والاجتماعية للعصر . وفي النقد كانت كل الأشياء في حالة هرج ومرج على وجه يقيني . وجرى عرض قدر شامل من الآراء من النظريات التي يمكن أن توصف بأنها لاتزال معتمدة على فروض القرن الثامن عشر إلى الماركسية التي لاتزال حية حتى اليوم . وسوف نقوم بعمل مسح لنقاد العصر وفق الوضع التاريخي للأفكار التي يخلصون لها . وهذا سوف يفضي إلى ترتيب تعاقبي شديد وفق جماعة العصر والظهور العام .

وواضح أن الكاتب المسرحي النمساوي فرانز جريلبارتسر (١٧٩١ - ١٧٨٢) يعد من البقايا المتخلفة الناجية من القرن الثامن عشر . وهو له مذكرات مستفيضة يجب أن نضيف إليها تخطيطا بسيرة ذاتية (كتبت في ١٨٥٣ - ١٨٥٤) ومقالات مبعثرة قليلة لم تنشر إلا بعد وفاته ، وفي بعض الحالات بعد هذا بفترة طويلة وهي تشكل كيانا من التأملات والآراء لم تقتصر إثارتها على الاهتمام بالضوء الذي تلقيه على أعماله الدرامية ، بل هي أثارت أيضا إعجابا بسبب ما فيها من حس عام قوي واستقلال للأحكام وما أظهرته من دلائل على القراءة الممتدة الآفاق والتنوع بشكل غير عادي [1] . وبصفة عامة يشارك جريلبارتسر في وجهات النظر والآراء عند الكلاسيكيين الألمان : جوته وشيلر ولسنج . وكثير من ملاحظاته حافلة بالمضلات ضد

(١) انظر سنتسبري : « تاريخ النقد » المجلد الثالث ، ص ٥٦٩ - ٥٧٢ الذي قدمه على أنه « مفاجأة » فصله الألماني .

الأدب الجديد : الرومانسية وبصفة خاصة أو حسب فلهلم شلجل والفلاسفة التأمليين وخاصة هيجل والمؤرخين السياسيين والقوميين خاصة جرفينوس [٢] . وهناك عدد كبير من الملاحظات مخصصة عن لوب دى بيجا وكتاب الدراما الأسبان الآخرين الذين درسهم جريلبارتسر دراسة شديدة بدءا من حوالى ١٨٢٤ لقد قرأ عشرات من تمثيليات لوب دى بيجا وكتب ملخصات للحبكات ، واستمد منها الكثير لمسرحياته الدرامية ، وكان دائما وباستمرار يفضل لوب دى بيجا بسبب ما عنده من نزعة « طبيعية » وابتكاره وميزته الشديدة فى تصوير العادات عند كالدرون [٣] . ولكن هذه الملاحظات غير الادعائية – وهى صرح من الإخلاص – نادرا ما ترقى إلى مستوى النقد بمعنى التحليل والتقييم .

إن جريلبارتسر هو أساسا شاعر يكنُّ مقتا شديدا للنسق والنظرية والقاعدة والمعتقد المتحجر . وهو لايستطيع أن يؤمن بالعقيدة التاريخية للاستمرارية أو التطور أو الإبداعية الجمعية أو « العقلية القومية » ويتمسك بشدة بدور الصدفة والعبقرية المحظوظة وهو يشتكى من كتاب جرفينوس « تاريخ الأدب القومى الألمانى » : « إنَّ كل ما قد حدث كان عليه أن يحدث على ذلك النحو ؛ لايوجد مكان للهوى والمزاج والعبقرية والنزوة ؛ وكل شئ محدد حتى الموت » [٤] . وينكر جريلبارتسر الارتباط الشديد بين الشعر والتاريخ : « إن تقدم الفنون يتوقف على الالمعية لا على الأحداث التاريخية . وجوته كان سيصبح عظيما بنفس ما هو عليه حتى لو لم يكن هناك الإمبراطور فريدريك الأكبر ؛ والثورة الفرنسية (التى كانت عملا عنيفا بما فيه الكفاية) لم تنتج شاعرا واحداً » [٥].

والرأى العام الذى يذهب إلى أن الفن يجرى نسخه يبدو أمراً سخيفا فى نظر جريلبارتسر : « إن العبقرية هى دائما شئ فيه إعجاز ولايمكن تفسيرها على نحو

(٢) جورج جوتفريد جرفينوس (١٨٠٥–١٨٧١) مؤرخ أدبى ألمانى أصبح أستاذاً بجامعة جوتنجن عام ١٨٣٦ وطُرد منها فى العام التالى . له آراء سياسية ليبرالية . وعاد إلى السلك الأكاديمى عام ١٨٤٤ كأستاذ فى هيدليبرج . يرى أن الأدب لايُحكم عليه بمعايير علم الجمال بل بالسياسة الاجتماعية والسياسية ومبرر الأدب هو خدمة الناس والمصالح القومية . له « شكسبير » (١٨٤٩) . (المترجم) .

(٣) انظر فاريللى ، و« الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٣ ، ص ١٠–١١ ، ص ٢٠

(٤) « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٤ ، ص ٣٨

(٥) « الأعمال الكاملة » المجلد ١٤ ، ص ٤٢

طبيعي »[٦]. كما أن المصادر وأشكال التراث لاشأن لها بالشاعر . وينقد جريلبارتسر – على سبيل المثال – الرأى الـذى يقـول إن « أولاندو فوريوسو » لأريوستو تمثل ذروة دوائر شارلمان : فـأريوستو لا شـأن له بالروايات الخيالية في العصـور الوسطى : إنه لايعبئ بالقصص إلا عـلى أنها مجرد مادة لتناوله . ويمكن عـلى نحو حـق ممـاثل « تصنيف (رحلة عـاطفيـة) للبطل ليـوريك من ضـمن كـتب الرحـلات »[٧]. ويعلق جريلبارتسر فيقول إن جرفينوس ينقصه المقتضى الأول للمـؤرخ الأدبى : إنه لايفهم الشـعـر . إن المـؤرخ للكيمـياء يجب أن يكون كيمـيائيا ومؤرخ الفلك يجب أن يكون فلكيا ، وكذلك فإنّ مؤلف كتاب عن الأدب الشعرى لألمانيا يجب أن يكـون شاعـرا – أو على الأقل يجب أن يتـوفّر لديه إحسـاس بالشعـر[٨]. وهذا النقص فى الإحسـاس الشعرى هو السبب الذى يجعل معظم النقد فى مرتبة أدنى . إن النقاد المسرحيين هم عـادة دارسون سيئون فهم يسقطـون استياءهم ضد الكتابة المسرحية » . « إن مَنْ يعرف شيئا ويستطيع أن يعمل شيئا يكتب (شيئا) وليس (عن) شئ » . والقول إن هناك ألمعية نقدية خاصة لايؤثر على جريلبارتسر : « الألمعية النقدية هى نتيجة الألمعية المنتـجـة . إن من يستطيع أن يعـمل شـيـئا يمكنه أيضـا أن يحكم على مـا يفـعلـه الآخرون »[٩]. إن وجهة نظر الشاعر لايمكن أن تتطور على نحو أقوى من هذا . ويبدو أنه لاتوجـد فائدة أو أمل فى النقد .

ومـع هذا فإنّ الملاحظات تظهر نضال جريلبارتسر المـديد لتحقيق استيعـاب مفيـد لعلم الجمال . فمن مداخل متناثرة عبر عقود من السنين غالبا ماتتـم مرتبطـة ارتبـاطـا بقراءتــه لاتظهـر حقـا أى نظـرية مـتـمـاسكـة . وإن التوحيـد بـين الجمال و (الكمال) يأتى من بومجارتن أول من طرح مصطلح علم الجمال ؛ وإن لسّنج وكـانت همـا دائمـاً فى باله . وبعض الأفكار مسـتـمـدة من بوترفك الذى أثنى عليـه جريلبارتسر على أنه أفضل عالم جمال[١٠]. غير أن الموضوعات المتكررة الرومانسية

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٤٥

(٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٤٠

(٨) الأعمال الكاملة ، ص ٤١

(٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٦ ، ص ١٠٩ ، المجلد ١٥ ، ص ١٨٠–١٩٠

(١٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٢٥ ، ص ١٣١

تتعدد أيضا : التمييز بين الخيال والتخيل (مع التكرار الألمانى للمصطلحين) ولاتناهى الشعور بالجمال ، وعضونة العمل الفنى ، ورؤية الشعر الأصيل على أنه تعيّن أو شكل عظيم « ولكن على نحو ما هو قائم فإنه رمزى لامجازى [١١]. وأصبحت تأملات جريلبارتسر أكثر أصالة عندما يتناول الدراما وبصفة خاصة مفهوم القدر ، وهو يشعر بقوة أن مفهوم شيلر للتراجيديا كانتصار للحرية على الضرورة غير دقيق . وهو ينتقد إرجاع أوجست فلهلم شلجل القدر إلى التراث القديم . إن القدر فى التراجيديا اليونانية يعنى عددا من الأشياء المختلفة . والعناية الإلهية ، المقابل المسيحى المفترض ، سيجعل التراجيديا مستحيلة . ويقول جريلبارتسر إن القدر يمكن استخدامه استخداما حسنا فى الدراما الحديثة على أنه جبرية الطبيعة ، على أنه منحى نظام العالم . وهو يمكن أن يبدو على أنه الخشونة الغامضة لدى الأشخاص أنفسهم [١٢]. غير أن جريلبارتسر الذى كان قد بدأ بتراجيديا فجة عن القدر « الجدّة » (١٨١٦) يتكامل بشبح هائم ولعنة أسرية وقد ابتعد فيما بعد عن هذه الجبرية الصارمة . ومن جهة أخرى فإنه باعتباره كلاسيكيا حسنا لايزال يقول إن الاحتمالية والعلية الصارمة و« الشعور بالضرورة » تشكل « الشكل الباطنى للدراما » . إن على الدراما أن تحقق « الحضور » ؛ وحتى الوحدات يجرى تحديدها على أنها وسيلة نحو هذه الغاية . ومن جهة أخرى فإن جريلبارتسر أحب لوب دى بيجا وأعجب بشكسبير بل وحتى أعجب ببومنت وفلتشر ، وعلى هذا مجد كأعلى نمط للدراما ماينجح فى طرح « الصادق والحقيقى » بل حتى الأمور العرضية والأحداث التى تتم بالصدفة « تضارب الطبيعة » . إن تمثيلية ناجحة « تفرض الإيمان بمجرد وجودها » . ومن ثمّ فإن جريلبارتسر يدرج الكثير من الإيماءة والتمثيل الصامت فى تمثلياته ويعتبر – على نحو غريب للغاية – حتى الحوار « ملحمة » [١٣]. وهذه ميزة الدراما التاريخية أو الدراما المستمدة من أساطير مقبولة . ونحن نعرف أن ميديا سوف تقتل أولادها . ولهذا فإن كاتب الدراما لا يحتاج إلى أن يعبأ بإيحاء مبرر للفعل بعناية بقدر ما يعبأ

(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٩ ، ص ١٣٦ ، ص ١٥٦ ، ص ١٥٩

(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٧٦ ، ص ١٧٩ ، ومابعدها . انظر أيضا مسودة تصدير كتبه عام ١٨١٧ وملاحظات أخرى « الأعمال الكاملة » المجلد ١٣ ، ص ١٤ – ٢٠

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٧٥ المجلد ١٢ ، ص ٩٥ ، المجلد ١٢ ، المجلد ١٢ ، ص ١١١ ، المجلد ١٥ ، ص ١٨٦ ، المجلد ١٢ ، ١٣٥ انظر ستريش بالنسبة للحركات ص ٩٨ ومابعدها .

بفعل الشخصية الروائية . ولكن - في رأى جريلبارتسر - لايوجد شئ مقدس عن التاريخ . إن كاتب الدراما ليس مؤرخا على نحو يود الهيجليون أو هبل أن يجعلونا نعتقد فيه . ومطالبة الكاتب المسرحي بأن يكون صادقا بالنسبة للتاريخ هو أمر غير معقول مثل مطالبته بمحاكاة دقيقة للطبيعة . وهو قد تضايق من الرقابة النمساوية التافهة وانزعج من أشكال الاستياء القومية التي ثارت من تراجيديته عن « الملك أوتوكار من بوهيميا » . ولقد دافع عن حقه في تغيير التاريخ حسب الإرادة على نحو ما فعل شيلر وشكسبير[١٤] . ويذهب جريلبارتسر إلى أن الدراما يجب الحكم عليها بتأثيرها على خشبة المسرح . إن الفن أو الشكل هو ببساطة أفكار الإنسان على نحو حي للمستمع » . وربما لايكون الناس حكما جيدا لكنه قاض مؤكد النجاح[١٥] . وإن أشكال فشله المتأخرة على خشبة المسرح قد أفضت به إلى الصمت المبتسر .

إن نزعة جريلبارتسر الوطنية القوية وولاءه لأسرة هابسبورج قد جعلاه واعيا وعيا حاداً بالاختلاف بين النمسا وألمانيا في الأدب . إنه لايثق بالقومية الجرمانية القوية الناهضة في ألمانيا ؛ وهو لايشارك في الاعجاب بالشعر الشعبي والأدب الألماني في العصر الوسيط . بل إنه دافع حتى عن الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة كورني[١٦] . ولقد كره الرومانسية الألمان رغم أنه أُعْجب بالألمعية الواهنة عند فرنر على أن صاحبها هو ثالث أكبر الشعراء الألمان[١٧] . ولقد كره الألمان الشبان ونزعتهم الليبرالية والسياسية وصحافتهم الوقتية . ولقد زار هاينى في باريس ووجده يعيش مع شابتين فرنسيتين . ورغم فطنته وحسه الممتاز فهو في نظر جريلبارتسر « رفيق سيىء السمعة »[١٨] .

(١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٢ ، ص ١٥؛ المجلد ١٥ ، ص ١٧٨ وعن أوتوكار أنظر : الأعمال الكاملة ، المجلد ١٢ ، ص ٩٣-٩٥ ، ص ١٠٢

(١٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٥٠ ؛ أيضا المجلد ١٢ ، ص ٨٩ ، المجلد ١٥ ، ص ١٥١ وانظر المجلد ١٤ ، ص ٦٤

(١٦) الأعمال الكاملة . المجلد ١٤ ، ص ١٠ ، ص ١٨ ، ٣٢ ، ص ٤٠ ، ص ٨٠ إلخ وعن كورني ، المجلد ١٤ ، ص ١٨٩-١٩٠

(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٨١ وما بعدها . وعن فرنر المجلد ١٤ ، ص ٨٧

(١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٩٤-٩٥ ، ص ١١٨ ؛ والمجلد ١٢ ، ص ١٤٠

وجريلبارتسر تجنب هبل الشاب الذى أصبح منافسه فى فينا . ولقد رفض دعوة للغداء حيث إن هبل سيكون حاضرا ، قائلا « إن الرجل يعرف كل شئ . إنه يعرف على سبيل المثال كيف جاء إلهنا ؛ أما أنا فأنا لا أعرف هذا ، ومن ثم لا أستطيع أن أتحدث معه »[١٩]. وإن التواضع والحس العام المشترك والشعور الأصيل التى كان يأمل منها جريلبارتسر الكثير كانت هى الفضائل النمساوية القديمة [٢٠]. ومن دون شك هى فضائل نقد جريلبارتسر. ورغم أن نقده تنقصه القوة التحليلية التأملية فإنه سجل جميل لنضال فنان للدفاع عن ممارسته لنفسه وتسجيل مشاعره إزاء الأعمال الفنية دون ادعاء وببساطة وإن كان بشكل لاذع فى الغالب حيث إن هذا يلائم مزاجه الملئ بالكتب والمرارة والوحدة .



وجريلبارتسر – فى النقد على الأقل – ينتمى إلى عصر سابق على الرومانسية بالمعنى الألمانى الدقيق : وحتى حبه للوب دى بيجا يسجل نقطة ضد تقديس الأخوين شلجل لكالدرون . والأخوان شلجل نفساهما ليس لهما أى أتباع مباشرين ؛ غير أن الرومانسيين الشبان وخاصة الأخوين جريم أثارا نشاطا ثقافيا هائلا موجها نحو أدب العصور الوسطى والقديم الجرمانى . ولقد كان لودفيج أولانت (١٧٨٧ – ١٨٦٢) وهو فى عصره شاعر ذو سمعة كبيرة أهم النقاد الدارسين فى هذه الفورة الأدبية . وإن عمله لم يكن له التأثير الذى كان ينبغى له أن يحدثه لأن الكثير منه إما أنه لم ينشر أو أنه نشر فى أماكن نائية إبان حياته . وكتابه الوحيد المنشور بعد وفاته « كتابات قصصية عن الشعر والحكَم » (١٨٦٥ – ١٨٧٣) يكشف عن مدى عمله وتميّزه . وعندما كان أولانت شابا للغاية كتب بحثا بعنوان « الرومانسى » (١٨٠٧) والذى يكرر الشعارات الرئيسية فى العصر: اللامتناهى ، الأوربى الشمالى ، المسيحى . وعندما توجه أولانت إلى باريس عام ١٨١٠ درس المخطوطات الفرنسية القديمة وكتب رسالة بحثية بارزة عن الملحمة الفرنسية القديمة . وهذه هى أقدم محاولة – لاتزال تعتمد على معرفة غير كافية للغاية – تظهر أنه قد وُجدت ملحمة بطولية فرنسية قديمة وهى مختلفة كلية فى الأسلوب عن روايات الفروسية وأنها بالأحرى مماثلة للقصائد

(١٩) محادثة أوتوبريشتل فى « نادلر » ، ص ٣٧١

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ١٣٦

الهوميروسية وحلقة قصيدة « نيبلنجن » . ويفترض أولانت « أغنية رولاند » القديمة التي لم تكن قد اكتشفت بعد وأرهص بصفة كلية بنظريات « بيوراجينا » فيما يتعلق بالقاعدة الجرمانية لـ « أغنية الحركة » [٢١]. وأول كتاب نشر لأولانت له طابع بحثي « فالتر فون فوجلفيد » (١٨٢٢) وكان أيضا إنجازا رائعا : فقبل أولانت كان الإنشاء الغنائي الألماني المليء بالحب يجرى الفن به دائما على أنه شعر حب ، وأن الشعراء الأفراد يبرزون بجلاء . ولقد تناول أولانت بوضوح فالتر على أنه شاعر سياسي « استوعب عصره » [٢٢] ، وأنه شاعر لديه حب حسي « متدن » وليس كمنشد أغاني حب يتنهد من أجل سيدته المثالية .

وعندما أصبح أولانت أستاذا بجامعة توبنجن في عام ١٨٢٩ دشن سلسلة محاضرات ولو كانت قد نشرت في ذلك الوقت لكانت إلى حد بعيد خير تاريخ للأدب الألماني الأقدم . ويرسم مدخل هذه السلسلة برنامجا رائعا للتاريخ الأدبي . إن التاريخ الممتاز يجب أن يظهر الأفكار الشعرية والتشخيصات والأشكال وتتبع « مسار هذا التطور » [٢٣]. وإن مجرد وصف الأعمال وفق الأجناس الأدبية أو تفسير الظروف والتأثيرات التي برزت من خلالها الأعمال أو حتى التقدير النقدي ليس كافيا . ولقد سمى أولانت منهجه منهجا « عضويا » أو تطوريا ، ولكن في الممارسة ركّز على إعادة بناء الأسطورة البطولية للجرمان القدماء وهو يطرح هذا جانبا ويتوجه إلى النظر في الخرافات الدينية والروايات الخيالية الفروسية وشعر الحب العذري والشعر التعليمي . وهذه الأنماط المتنوعة يفترض فيها أنها قد ظهرت بشدة في النظام التعاقبي الذي يتطابق مع التغيرات في الكيان الاجتماعي للمنتجين من الشعر الصوفي إلى الفارسي الكهنوتي وأخيرا شعر ساكن المدينة . وهو مثل الأخوين جريم يحاول أن يعيد بناء « اللب الشعري » ، الأسطورة الأولية وراء الأعمال الفعلية : إن الأسطورة يجب تخليقها وتطهيرها وتحرير روحها وأن تبرز أشكالها وتشكيلاتها بوضوح [٢٤]. وهكذا يستطيع أولانت أن يعيد رواية قصصها ويجعلها أكثر قبولا

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، ص ٤١

(٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ١٣

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، ص ١٣٥ – ١٣٧

(٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، ص ١٣٧

على نحـو متكرر عما هي عليه فى أصولها الغامضة والفجة وهو يستطيع أيضا أن يقدم وصفا حيًا لفلسفة أخلاقية عن الإخلاص والتى غالبا ما تخلط المثال الشعرى بالواقعية التاريخية . وبينما نجد أن منهج أولانت وعقائده هى نفسها التى لدى الأخوين جريم فإن لديه نظرة أكثر واقعية عن تأليف قصيدة « نيبولنجنليد » . وهو يذهب إلى أن المؤلف بينما هو ليس مبتدعا للأسطورة كان لايزال شاعر الأغنية كما نعرفها [٢٥] .

ومع اضطراد المحاضرات تراخت كفاءة أولانت واهتماماته . ولقد وصف فولفرام فون إيشنباك على نحو تعاطفي لكنه مخطئ جوتفريد فون شتراسبورك . والفصول التى عن الأدب الألمانى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر محبطة للآمال لأن أولانت ليس لديه إلا فهم بسيط للنزعة الإنسانية واللاهوت . وهناك فصل عن فيشارت الذى عدّل وحاكى رابيليه هو الفصل الوحيد الأصيل والذى له قيمة . وبغريزة صادقة ارتد أولانت وحاضر عن « أساطير وحكايات الشعب الجرمانى والرومانى » (١٨٣١ - ١٨٣٢) . وتناول الأسطورة البطولية على نطاق عالمى . ورسالة أولانت البحثية توقفت من جراء السياسة ولم يحدث إلا مؤخرا أن عاد إلى جمع الأغنيات الشعبية الألمانية والإشراف على طبعها . وعلى عكس كتاب « الأولاد المعجزة » فإن كتابه « الفن الشعبى فى الأراضى الواطئة قديما » (١٨٤٤) قاصر على النصوص الأولى السابقة على القرن السابع عشر وقد جرى تحريرها بأمانة حافلة بالتدقيق . ولقد كانت فكرة رومانسية غريبة أن يتصور أولانت أن الأغنيات ظهرت وفق نظام تأملى للمشاعر . ومع هذا فإن التجميع فى « أغنيات الشتاء والصيف » و« قصص الحيوانات الخرافية » و« ألغاز ورغبات » ، و« قصائد حب » ليست أسوأ من أى شئ آخر . ولسوء الحظ فإن أولانت فى آخريات حياته أصبح أقل فى نقده وأكثر فى ضيق أفقه . ولقد كرّس الكثير من الطاقة للبرهنة على أن سوابيا [٢٦] هى البلد الأصلى للأساطير الألمانية . وقد انغمس فى التفسيرات المجازية . والمجموعة الكبيرة التى تقع فى ثمانية مجلدات لنثره لاتحتوى إلا على بدايات المشروعات الهائلة : تاريخ أدبى ألمانى فى ذروة العصور الوسطى ،

(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٤٨

(٢٦) منطقة قديمة فى جنوب غربى ألمانيا وهى الآن منطقة مقسمة بين ألمانيا وسويسرا وفرنسا . وكانت دوقية ألمانية بارزة فى العصور الوسطى . وعندما أعاد نابليون رسم الحدود الأوربية عام ١٨٠٧ تقسمت سوابيا بين جيرانها . (المترجم)

الأساطير الألمانية ، دراسات للأغنيات والخرافات الشعبية الألمانية . ولكن هناك المزيد من العمل المنجز الذى يجعل أولانت بعد الأخوين جريم أهم دارس قديم بارز للنزعة الألمانية .

★ ★ ★

والشاعر الغنائى الجميل جوزيف فون إيشندروف (١٧٨٨ - ١٨٥٧) كان طالبا فى هيدلبرج عندما نشر أرنيم وبرنتانو « الأولاد المعجزة » وشارك فى التحمس للشعر الشعبى . وفى أواخر حياته كتب إيشندروف أربعة كتب عن التاريخ الأدبى وأكثرها استفاضة [٢٧] هو « تاريخ الأدب الشعرى الألمانى » (١٧٥٧) . وهذه الكتب تستحق الاهتمام باعتبارها محاولات مبكرة للحكم على الأدب من وجهة نظر كاثوليكية رومانية متماسكة . إن إيشندروف يطور خطاطية تاريخية بسيطة : إن التاريخ كله منذ العصور الوسطى هو تساقط من الوحدة المثالية للشعر والدين . فبعد عهد الإصلاح ظهر انشقاق فى الإنسان : فإمّا الشعور أو العقل هو الذى له السيطرة الشاملة . والنزعة العاطفية الإحساسية والنزعة التعليمية وديانة وحدة الوجود الإنسانية هى النتيجة الملحّة . والحركة الرومانسية (وربما يدهش هذا نقاد اليوم عن « تحلل الحساسية ») تبدو لإيشندروف الجهد العظيم والباسل لاستعادة وحدة الشعر والدين . ويلحّ إيشندروف على المرتدين إلى الكاثوليكية الرومانية : فريدريك شلجل وزكارياس فرنر وآدم موللر ؛ وهو يزكّى الذين ولدوا كاثوليكيين ووجدوا طريقهم ثانية إلى الكنيسة مثل كلمنس برنتانو ؛ وهو يبحث عن الوشائج الكاثوليكية عند الباقين من البروتستانت : تيك ونوفاليس وأرنيم . فإذا وضعنا فى اعتبارنا المحصلة النهائية فإنّ إيشندروف يحكم على الانحرافات الممتدة لبرنتانو وفرنر برقة وبدون تكلف . وبالنسبة لأرنيم البروتستانتى الشديد حيث لايجد إيشندروف أى بنية للاستمرار فإنه يتقبل بالأحرى بسهولة الحميّة الأخلاقية كبديل عن الكاثوليكية ويعده « كاثوليكيا أساسا أكثر من معظم معاصريه من الكاثوليك المحترفين » [٢٨] . وهو يستخدم الحياة المحطمة لهوفمان وكليست كأمثلة تحذيرية : إنهما لم يستطيعا أن يجدا حبل المرساة الخاص بالإيمان .

(٢٧) أعادت مناقشة الرومانسيين إنتاج الطبعة الأولى من كتاب « الكشوف الكبرى الأخلاقية والدينية لتاريخ الشعر الرومانسى فى ألمانيا » ، ليبزج ، ١٨٤٧

(٢٨) « حكايات » ، ص ٣٦٤

ومعظم كتب إيشندروف هى نقد مباشر للرجال وسلوكهم ومشاعرهم ، لكنه يطبق أيضا معياراً إجماليا على الأعمال الأدبية . على الشعر أن يكون رمزيا ، ويجب أن يحل دائما المشكلة المحورية الخاصة بتجسيد الأبدى فى الواقعى . وعلى الفكرة أن تصبح صورة [٢٩] . وإيشندروف يمجد ملحمة « بارزيفال » من تأليف فلفرام على أنها ذروة شعر العصر الوسيط . وهو يثنى على كالدرون (وقد ترجم له تمثيلية « أوتوس ») على أنه أعظم كاتب درامى ؛ وهو ناقد متشدد لتمثيليات شيلر التى تبدو له خطابية وتجريدية [٣٠]. وتفاصيل هذه الكتب هى فى الغالب تفاصيل رديئة أو مستمدة من جرفينوس والباحثين الآخرين ، والمفاهيم المسبقة مفروضة أيضا بقوة . وهكذا فإن شكسبير يُقيّم على أنه ينوح على انهيار الكاثوليكية ، وواقعة ذهاب هاملت إلى ويتنبرج يجرى تفسيرها على أنها تعنى أن شكسبير رأى هناك مقرّ النزعة الشكية الفاسدة [٣١] . وتواريخ إيشندروف الأدبية تنتمى إلى المناخ الجديد لمنتصف القرن التاسع عشر ، عندما أصبحت المسائل الأيديولوجية بارزة بشدة والمعيار الجمالى تقلّص أو جرى نسيانه ، وذوق إيشندروف وأريحيته الإنسانية أنقذاه من أسوأ نتائج وجهة نظره العقائدية . زيادة على ذلك فإنه يعكس التحول العام للنقد الأدبى إلى أداة للحرب الأيديولوجية .

وهذه الحرب قد بدأت تنشب حول شخص جوته . إن شهرة جوته (بعد رواج « فرتر » و« جوتز ») قد تأسست إلى حد كبير على أيدى الأخوين شلجل فى أوائل القرن . ولقد وجد جوته أيضا معجبين وشراحا مخلصين . وفى فترة مبكرة فى ١٧٩٩ ألّف فلهلم فون همبولت (١٧٦٧ - ١٨٣٥) العالم اللغوى الكبير كتابا ملتويا مطولا متحذلقا بشكل كبير عن كتاب جوته « هرمان و دوروثيا » كتصوير لنظرية الملحمة . ولقد كتب ف . و. سولجر تحليلا مستفيضا عن « المتشابهون » (١٨٠٩) كتراجيديا ولقد كان هناك تقديس شديد لجوته فى برلين كان محوره فارنا جن فون إنسه (١٧٨٥ - ١٨٥٨) وزوجته رال لفين (١٧٧١ - ١٨٣٣) . وتكاثرت الكتب عن جوته

(٢٩) « عن الحكايات والمسرحيات الدرامية » (ليبزج ، ١٨٥٤) ص ٥٧ - ٥٨

(٣٠) « حكايات » ، ص ٥٦ ، ص ٢٩٧

(٣١) عن الحكايات والمسرحيات الدرامية ، ص ٦٧ - ٦٨

حتى فى إبان حياته . وكتب كارل إرنست شوبارت (١٧٩٦ - ١٨٦١) كتابا من جزأين (١٨٢٠) طرح أول تفسير مجازى مستفيض لمسرحية فاوست [٣٢] .

*　　*　　*

ومن بين أوائل هؤلاء المفسرين لجوته الطبيب كارل جوستاف كاروس (١٧٨٩ - ١٨٦٩) وهو بجانب هذا فيلسوف طبيعى ورسام مناظر وعالم نفسى [٣٣] ويبدو أنه كان لديه أعمق فهم وتعاطف مع عقلية جوته . لقد تراسل كاروس مع جوته فى الأغلب عن مسائل التشريح وزاره مرة فى فيمار . وكتاباه الصغيران عن جوته « موجز لفاوست جوته » (١٨٣٥) و « جوته والمعرفة الشاملة » (١٨٤٣) قد كتبا من وجهة نظر علمية « فسيولوجية » . ولقد نظر إلى جوته باعتباره كليّة فيزيائية وذهنية باعتباره كتب عن « نبات أو نحلة أو نسر أو أسد » [٣٤]. ويؤكد كاروس الصحة الفيزيائية والذهنية لجوته (التى لاتستبعد الأمراض أحيانا) وتبيانه الفيزيقى الجميل . ومعه قدرته على التطور والتحول إن حياة جوته « عمل فنى » ، إنها « هرم وجوده » (وهذا مصطلح جوته نفسه) ونتيجة التطور العضوى الباطنى الذى هو فيزيقى وروحى معا . وكاروس ليس بغير المنتقد تماما لإنجاز جوته . إن استسلام جوته يعكس عجزاً للكفّ عن نفسه ، وإن صلابة قوقعته الشكلية فى الكبر هى غطاء لنعومته الباطنية . ورؤية جوته كشخص تدعمها بمهارة دراسة كتاباته . ويفسّر كاروس قول جوته عن الاعتراف الوحيد عن أعماله على أنه لايعنى سيرة ذاتية " بل يعنى تطهيراً وتخلُّصاً مما يعرض صحته العقلية للخطر . ويعارض كاروس بشدة توحد جوته مع تاسو أوفاوست أو ميستر. وهو يفسر فاوست بالمبدأ « التكوينى » : من خلال سلسلة من التحوّلات . ولكن مقابل العديد من المعلّقين يدرك كاروس أن فاوست لايحقق شيئا سوى هاجس بسعادة الحب غير الأنانى للبشرية ولايجرى إنقاذه إلاّ بلطف فائق للطبيعة . وقصيدة (فاوست) هى

(٣٢) انظر قائمة المراجع فى نهاية الفصل عن جوته وكتب شوبارت كتابا عن جوته عام ١٨١٨ كما توسع فى كتاب آخر فى مجلدين عام ١٨٢٠ وقد زار جوته وتراسل معه .

(٣٣) كتاب كاروس عالم نفس الصادر عام ١٨٤١ أعجب به دوستويفكى أيما إعجاب ويبدو أنه استمد منه تصوره المسرحى للاشعور . انظر : جيبيان « س . ج . كاروس عالم النفس ودوستويفسكى » المجلة السلافية الأمريكية ، العدد ١٤ (١٩٥٥) ص ٣٧١ - ٣٨٢

(٣٤) جوته ، ص ١٦٧

« بالأخرى قصيدة اكتملت أكثر منها قصيدة انتهت »[٣٥]. وكتب كاروس ليست لصيقة بما فيه الكفاية من النصوص لكى تكون نقدا عظيما ، لكن منهجها هو تنوع مثيرا عن الأطروحات الأساسية فى الرومانسية الألمانية . العضونة ، التطور ، الفردية ، المفهومة على أنها ذاتية فيزيائية وعقلية معا . ولقد أصبح جوته رجلا أنموذجا ، أصبح ألمانيا ممثلا للألمان .

ومع هذا جاءت معارضة جوته من كل الأنحاء تقريبا . فالدوائر اللوثرية المحافظة قد حكمت عليه حكما قاسيا على أسس أخلاقية ولاهوتية لعدة سنوات[٣٦] وعلى أى حال كان فولفجانج منتسل (١٧٩٨ - ١٨٧٣) أول من طوّر النقد من وجهة نظر قومية . فكتاب منتسل « الأدب الألمانى » (١٨٢٨) ليس سهلا للغاية كما قد يبدو من الهجمات الصارخة على جوته . إن لدى منتسل بعض التصورات غير العادية . فمثلا كان من أوائل المعجبين بالروائى الفلاح السويسرى الجميل جرمياس جوتلف وأثنى على هيلدرلين فى وقت كان هيلدلين فيه شبه منسى . ومنتسل - فى الأعماق - كان رومانسيا تغذّى بروح حروب التحرير ضد نابليون . هو يعجب بشلنج وتيك باعتبارهما أعظم أساتذة الفلسفة والرواية . وهو يثنى على الألمان بسبب « الباطنية والحساسية والنزعة التأملية »[٣٧] ، وإن كان قد انتقدهم بسبب نقص الفخار الوطنى والمدنى عندهم . والهجوم على جوته هو هجوم سياسى فى جانب منه : لم يكن جوته ألمانيا طيبا بسبب تقاعده فى وقت الحاجة القومية إلى دراسة الصين . والهجوم هو أيضا هجوم أخلاقى بسبب مالدى جوته من حساسية ووثنية ؛ كما أن الهجوم له طابع حرفى : فجوته هو الانتقائى الأكبر ، إنه المحاكى الأكبر فى كل الحركات والموضات الأدبية الأجنبية - إنه أستاذ فى الإستسلام الأنثوى مع وجود ألمعية مما تتصف به « المحظيات » « اليونانيات » ، إنه حرباء[٣٨] . وإن قدرة جوته على التحول والنمو ، وانفتاح جوته على تأثيرات الأدب العالمى ، ونهم جوته للنساء هو مجرد فهم ذى سمات

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٢١ ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣١ ، ص ٢٤٥

(٣٦) إن متابعة جوهان فريدريك فلهلم بوسكتشن لكتاب « فلهلم ميستر الجوّاب » (١٨٢١) واضح أنه كان علامة على بدء الحملة .

(٣٧) « الأدب الألمانى » (مجلدان ، شتوتجارت ، ١٨٢٨) ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢١٤

سلبية عديدة تنتصب ضد مثل منتسل الخاصة بالصرامة العقائدية والقومية النقية التى لم تمس ، والذكورة . وكتاب منتسل الفج وإن كان فصيحا يلبى مطلب تقرير مقروء للأدب الألمانى فى ذياك الوقت . وعلى سبيل المثال فقد ترجمته مارجريت فولر وأدّى إلى أن يكتب بلنسكى مقالا إشكاليا مطولا . ولقد مدحه هاينى فى عرض تحليلى مبكر ولم يبد إلاّ تحفظات خفيفة ضد حكم جوته . ومنْت وجرفينوس فى تواريخهما عن الأدب الألمانى واضح أنهما تعلّما من منتسل .

★ ★ ★

وبالمثل فإنّ الرفض لجوته رفضا عنيفا من قبل لودفيج بورنه (١٧٨٦ - ١٨٣٧) كان دافعه مختلفاً تماما . وبورنه الصحفى وكاتب المقال المتطرف كان صاحب نزعة أخلاقية مستقيمة وصاحب عقيدة حرة . وكان حقًّا ذا عقليتين : عقلية جمالية وشكّية وعقلية سياسية مخصصة لحقائق الخالدة للحرية الجمهورية . ولقد كتب قدرا كبيراً من النقد الدرامي واستعرض محللا العديد من الكتب ، لكنه قرر صراحة أنه لا يعرف شيئا من النظريات الدرامية بل كان اهتمامه بهذه النظريات شبه منعدم [٣٩] . ولم يكن يريد سوى شئ واحد : وحدة الحياة المدنية والعلم والفن ، أو من الناحية العملية استيعاب الفن من جانب « الحياة » والتى هى بالنسبة له هى السياسة . وقد ألقى نظرة ورائية على نقده المسرحى فى هذه الأطر فقال : « لقد رأيت مرآة الحياة فى الدراما وعندما لم أحب الدراما ضربت المرآة وعندما تقزّزت منها كسرت المرآة قطعا قطعا . » إنّه غضب صبيانى ! ولقد رأيت الصورة نفسها مئات المرات فى القطع المتناثرة . وسرعان ما اكتشفت أن الألمان ليس لديهم مسرح . وبعد هذا بقليل اكتشفت أنهم (لايستطيعون) أن يكون لهم مسرح . إن النظرة الأولى جعلتنى غير مكترث - يستطيع الإنسان أن يكون نبيلا جدا وأمته سعيدة جدا بدون مسرح ، لكننى تأسّيت عندما ألقيت نظرتى الثانية » [٤٠] . لايمكن للألمان أن يكون لهم مسرح ، ولانحتاج إلى أن نبالغ فى هذا لأنهم ليسوا أحرارا والحرية هى أساس الفن كله .

غير أن بورنه لم يكن لديه أى منظور تاريخى . بل حتى استعراضه التحليلى لمسرحية « هاملت » تتناول شخصية هاملت كما لوكانت مجازا لألمانيا

(٣٩) « الكتابات المجموعة » المجلد الرابع ، ص ٦ ، تصدير لكتاب « علامات درامية » ، ١٨٢٩

(٤٠) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٨

التي بلا إرادة . وعرض مسرحية « وليم تل » لشيلر لايفيد إلا كذريعة للسخرية من وليـم تل باعتباره صاحب نزعة مادية مبتذلة ألمانية [٤١] . وهناك حديث يمتدح جان بول بعد وفاته (١٨٢٥)'وهو مقال يحتفي بفصاحة حارة باعتباره « الشاعر الذي من أصل متدن وهو مغني الفقراء وهو إرميا أمتَّه الأسيرة » [٤٢] . و« رسائل من باريس » تثني على ب . ل . كوربير وبيرنجيه وهوجو بل وحتى بول دي كوك لالشئ سوى لأنهم ليبراليون .

والهجمـات الشهيـرة على جوتـه لابد أن ننظر إليها على أنها عمـل سياسي . ولم يحدث إطلاقا أن قام بورنه بانتقاد عمل لجوته ؛ إنه لم يحكم إلا على طابعه وسياسته . وهو أكثر تأثيرا عندما يجمع من « الأيام والسنين » كل التعابير المختلفة لشاعر جوته تجاه الأرستقراطيين وبلاط فيمار ؛ لكنه يتحفظ علـى فـن عبادة البطل عنـد تينافي « مراسلات جوته مع إحدى الطفلات » (١٨٣٥) عندما يعتبره نزع قناع جوته كأناني وضيع وبطل أولمبي بارد القلب [٤٣] . وبورنه ـ أساسا — رجل التنوير قد ينافس لسنج ، الإشكالى ، رغم أنه لايكاد ينافسه لسّنج كعالم جمال . وهو لديه لمحات عن التطور الألماني كله من هرْدر إلى الرومانسيين : إنه صاحب نزعة أخلاقية ، وهو ليس جديدا وهاما إلا في المعايير السياسية الخالصة (والتي هي عنده أخلاقية) التي جلبها في مناقشة الأدب . وهايني الذي هاجمه بورنه في السنوات الأخيرة — يقترن به عادة ، لكنه يختلف عنه بعمق ، فلـم يكف هايني عن أن يكون شاعرا ، ولم يُرْخ قبضته إطلاقا عن الإمساك بطبيعة الفن .

(٤١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الخامس ، ١١٦ ؛ المجلد الرابع ، ص ٣١٦

(٤٢) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الأول ، ص

(٤٣) أنظر : هولزمان ، و« الكتابات المجموعة » ، المجلد السادس ، ص ٢٠٩ — ٢٣١

Volume 4 of Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik* (4 vols. Berlin, 1959), is the fullest treatment. Though very learned, it suffers from schematic categorizing and complete provinciality. There is a slight sketch by S. Lempicki, "Literarische Kritik," in Merker-Stamm ler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (4 vols. Berlin, 1925 - 31), 2, 145-58. For an anthology with a Marxist slant see *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, ed. Hans Mayer, Vol. 2, *Von Heine bis Mehring*, Berlin, 1956 .

There is a convenient reprint of the attacks on Goethe in Michael Holzmann, *Aus dem Lager Goethe-gegner*, Berlin, 1904. A reprint of early reviews and a full bibliography of Goethe criticism up to 1832 is in Oscar Fambach, *Goethe und seine Kritiker*, Düsseldorf, 1955 .

Instructive are books on intellectual trends : Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 2d ed. Tübingen, 1930; and Karl Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche*, Zurich, 1941. Trans. David E. Green New York 1964.

Grillparzer :

I quote *Sämtliche Werke*, ed . Moritz Necker (16 vols. Leipzig, 1903), *as SW* .

Comment on Grillparzer :

Fritz Strich, *Franz Grillparzer's Ästhetik* (Berlin, 1905), is still best. Josef Nadler, *Franz Grillparzer* (Vaduz, Lichtenstein, 1948), contains a survey of his views .

Arturo Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlin, 1894), is largely a source study .

Werner Milch, "Grillparzers literarische Kritik," in *Kleine Schriften* (Heidelberg, 1957), pp. 38-46.

Uhland :

I quote *Gesammelte Werke*, ed. Hermann Fischer (6 vols. Stuttgart, 1892), *as GW* .

On Uhland, see Hermann Schneider, *Uhland, Leben, Dichtung, Forschung*, Berlin, 1920 .

Eichendorff :

I quote *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands,* ed. W. Kosch, Kempten, 1906 .

Comment on Eichendorff :

R. Schindler, *Eichendorff als Literarhistoriker*, Mulhouse, 1926 ; Zurich dissertation .

Otto Keller, *Eichendorffs Kritik der Romantik,* Zurich , 1954

H. E. Hass, "Eichendorff als Literaturhistoriker, "*in Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* ed H. Lützeler, 2 (1954), 103-77.

Carus :

I quote C. G. Carus, *Goethe*, ed. Ernst Merian - Genast, Zurich, 1948; good introduction by the editor .

Menzel :

E. Jenal, *Menzel als Dichter, Literaturhistoriker und Kritiker* (Berlin, 1937), attempts a rehabilitation .

Börne :

I quote *Gesammelte Schriften* (12 vols. Hamburg, 1862), *as GS.*

هنريخ هاينى

(١٨٥٦ - ١٧٩٧)



يعد هاينى كاتبا أكثر ألمعية وفطنة وذكاء وصلابة ، ومكانتـه كشاعر (وخاصة خارج ألمانيا) أعظم بكثير من معاصريه الألمان ، حتى أن كتابته النقدية قد ظلت باقية رغم إهمالها . ويمكن للإنسان أن يتصور نقد هاينى كتعليق على تطوره الأيديولوجى والسياسى والدينى - بقدر ماهو أشكال لتعريفة الذّرى . والأقوال العديدة عن جوته ترده إلى الماضى الذى لايُنسى ككلاسيكى يحظى بالإعجاب ، بل ككلاسيكى « بطل » فائق . والهجائية الشديدة عن بلاتن [1] فى « بادرفون لوقا » (١٨٢٩) تدرّج مع النزعة الشكلية الأكاديمية الشديدة ، رغم أن الهجوم يخص بشكل كبير العلاقات الجنسية المثلية عند بلاتن . وبحث « البداية الرومانسية » (١٨٣٣) وهو أكبر بحث نقدى كتبه هاينى يتنكر للماضى . وهنا يقطع وشائجه مع الأخوين شلجل وتيْك وجان بول ونوفاليس وهوفمان وأرنيم وبرنتانو الذين كانوا مُثُل شبابه . ويرفض كل نزعة الافتتان بالعصور الوسطى والتصوف والحلم العاطفى والوطنية الجرمانية . و« مرآة الصراصير » (١٨٣٨) يمد النقد المعادى للرومانسية لحاكين محليين مثيريـن تافهين للشعر الشعبى الألمـانى . وكتـابه عن « لودفيـج بورنـه » (١٨٤٠) يرسم خطا ضد الحلفـاء المتطرفين والثوريين الذين أصبح هاينى متوحدا معهم فى عين الجمهور بسبب نفيه إلى باريس وبسبب شعار « ألمانيا الفتاه » الذى فُرِضَ عليه من جراء قرار من مجلس الشعب . لقد رأى هاينى فى بورنه نمط المتعصب الجديد . وقد تآمر النصارى واليهود والروحانيون الزاهدون لتدمير المؤمنين بالهللينية والوثنيين والحسّيين والفنانين الذين هم حزب هاينى . وهاينى وهو يهودى بالميلاد وليبرالى بالقناعة عبر الحياة يعتقد بمذهب السان سيمونيين عن « تحرير الجسد » ويخشى أن « الحضارة الحديثة بكاملها والإنجازات المؤلمة لعديد من القرون وثمرة أكثر الأعمال بلادة لأسلافنا » تتعرض للخطر من جراء إنتصار الشيوعية أو الديمقراطية القائمة على المساواة [2]. والأقوال المتناثرة التى تندّد بالشاعر فريليكرات [3] وهرفج [4]

(١) أوجست بلاتن (١٧٩٦ - ١٨٣٥) كاتب وشاعر ومؤلف درامى ألمانى . (المترجم) .

(٢) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٦٦

(٣) فرديناند فريليكرات (١٨١٠ - ١٧٨٦) شاعر ألمانى كان متطرفا فى آرائه ونفى بسبب قصائده السياسة (المترجم) .

(٤) جورج هرفج (١٨١٧ - ١٨٧٥) شاعر ألمانى له قصائد ثورية شبابية وقد نُفى لاهانته الإمبراطور فريدريك فلهلم الرابع (المترجم) .

ودنجلشتات [٥] كشعراء حذرين « للحرية بصفة عامة » هى محاولات لهز الارتباط بالشعر السياسى الخطابى الجديد .ولكننا نجد فى هذا « التاريخ » الذى يرفض دائما أن يعامل النقد على أنه مجرد إلقاء ضوء على السيرة والكتابات الأخرى للناقد . وقد نعتبر أيضاً كتابات هاينى النثرية (أوغالبيتها بعد وصوله إلى باريس فى مايو ١٨٣١) إرهاصا بالعلاقات الثقافية الفرنسية الألمانية . فكتاب « البداية الرومانسية » (١٨٣٣) والكتاب العام « تاريخ الدين والفلسفة فى ألمانيا » (١٨٣٤) أفادا فى ترجمتهما الفرنسية كضربة مضادة لكتاب (عن ألمانيا) للسيدة دى ستال . لقد أراد هاينى أن يصحح الصورة التى رسمتها السيدة دى ستال لألمانيا فى عين الفرنسيين . إن السيدة دى ستال وقد استلهمت كراهيتها لنابليون قد مجّدت النزعة الروحانية والأمانة والفضيلة والثقافة فى ألمانيا . ولم تر « سجوننا ، وبيوت دعاراتنا ، وثكناتنا » [٦] . وتناولها للفلسفة الألمانية هو تناول هواة : « لقد ابتلعت الفيلسوف كانت باعتباره شراب الفانيليا وابتلعت الفيلسوف فيشته باعتباره شراب الفستق وشربت شلنج كما لو كان أيس كريم فواكه » وإعجابها بالرومانسيين الألمان أعماها عن معناهم الحقيقى [٧] . ولقد قال هاينى للفرنسيين إن الفلسفة الألمانية أبعد ماتكون عن خلوّها من الضرر : إنها إلحاد مقنع ، وإنها تمهيد للتمردات الثورية الكبرى ؛ وإن الرومانسية الألمانية ليست سوى حجاب شفاف للنزعة الضبابية الغامضة الكاثوليكية الرومانية . إن الشعراء الرومانسيين الألمان هم « كومة من الديدان ... حيث الصياد المقدس فى روما يعرف كيف يستخدمهم للنفوس المعذبة » [٨] وتقارير هاينى الأخرى من باريس « المعالم الفرنسية » (١٨٣١) و« الأحوال الفرنسية » (١٨٥٤) والمقالات المتأخرة المجموعة باسم « لوثريات » (١٨٤٥) لاتخبر الألمان فحسب بالسياسة الدولية لأوربا بل تخبرهم أيضاً بفن التصوير والموسيقى والمسرح والأدب فى العصر . وإن النزعة الصحفية الرائعة والفطنة اللاذعة تتغذّيان بعلاقات هاينى الشخصية الواسعة فى باريس . وكان

(٥) فرانز فرديناند دنجلشتات (١٨١٤ - ١٨٨١) كاتب ومدير مسرح ألمانى ومدير مسرح الأوبرا الملكى . وهو عضو جماعة ألمانيا الفتاة الأدبية . وأستاذ فى الكتابة المسرحية الساخرة السياحية (المترجم) .

(٦) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٤٧

(٧) المصدر السابق .

(٨) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٤٨١

يسعى إلى أن يبث شعورا بالحميًا الهائلة لهذه السنوات فى فرنسا وأن يبث شعورا بغنى العصر مقارنة بما شعر به أنه الخانق لألمانيا التى تختنق بالرقابة . وعلى أى حال فإن قيمة هاينى اليوم ومعاييره تبدو وقد شوهها منظوره السياسى والشخصى . وهو يمدح باستمرار جورج صاند باعتبارها « أعظم كاتب قدمته فرنسا الجديدة » [٩] . وهو يعدّ ألفريد دى موسيه « التالى بعد بيرنجيه على وجه اليقين » ، وهو أعظم شاعر فرنسى حتى رغم أنه هاجمه أيضاً باعتباره « طفل شوارع » ، وهو يلمحّ إلى حطام حياته الشخصية . لقد مدح مسرحياته الكوميدية باعتبارها شكسبيرية فى شموليتها واعتبر نزعة التشاؤم البايرونية المبكرة عند ألفريد دى موسيه مجرد انفعال رغم أنه انفعال قد أكدته الحياة بأسى على أنه حقيقة [١٠] وقد مدح بلزاك باعتباره تلميذ النساء والذى يختبرهنّ « كما فعل العالم بعيّنة حيوانية أو كما يفعل أخصائى الأمراض بالمرض » [١١] . وبدا هذا كما لوكان نوعا من الرعاية . كما يصعب أن نأخذ بجدّية المديح المبالغ فيه لإدجار كينيه كشاعر عظيم « وألمانى طيب . » عندما يسخر هاينى من شخص كينيه ويسخر من حذائه [١٢] ؛ أو نجد إقناعا شديدا بتشخيصه لألمعية ألفريد دى فينى وعقليته « وهو موجه إلى شخصية يصعب إرضاؤها وهى أشبه بنمنمة » [١٣] .

لقد كان لهاينى تحفظاته العديدة على كثير من الشئون الفرنسية : إنه لم يقلع إطلاقا عن كراهيته للصياغة الشعرية الفرنسية بالوزن السكندرى والتى بدت له مجرد « تجشؤ » مُقَفّى [١٤]؛ وهو قد ندّد بالدراما الرومانسية الفرنسية على نحو مستمر . ولقد ابتعث هوجو الكراهيةّ عند هاينى لعدة أسباب : لقد بدت تمثيليات هوجو فى عينى

(٩) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٣٣ ويبدو لى أنه لاتوجد بنية مهما تكن عن وجود علاقة بين هاينى وجورج صاند على نحو ما أكّد ميرث ص ٨٥ ، ص ١٨٥ وما بعدها . ورسالة هاينى (١٧ أغسطس ١٨٣٨) تشكى من تبعيته للتلدة ، وإن رد جورج صاند المتعاطف ولكن المتباعد حاسم . انظر « الكتابات » المجلد الثانى ، ص ٢٧٢ – ٢٧٣ ، المجلد الخامس ، ص ٢٥٩ .

(١٠) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٤٤ وعن الكوميديات : « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٣ – ٢٩٤

(١١) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٣٨ ولقد أهدى بلزاك قصته « أمير بوهيميا » (١٨٤٠) إلى هاينى .

(١٢) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٣٥٠

(١٣) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٠

(١٤) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٠١

هاينى جافة وباردة وبدون ذوق ؛ إن هوجو هو أحدب روحيا وجسمانيًا على السواء ؛ وعمله « عُمَد المدن » هو « كرنب مخمرّ منظوم » [١٥] . وسانت – بوف هو أشبه بإنسان يسبق ملك دارفور فى أفريقيا السوداء والذى يصيح بأعلى صوته : « أنظروا الجاموسة ، أنظروا نسل الجاموسة ، إنه أكبر ثور مخصى من الثيران المخصية ؛ وكل الباقى ثيران ، وهذه وحدها هى الجاموسة الأصلية ! » ومع كل عمل جديد طرحه هوجو أمام الجمهور فإن سانت – بوف الشعبى قد نفخ للأعالى النفير ومدح جاموسة الشعر ورفعها للسموات » [١٦] ويصعب أن يندهش المرء إذا مارأى هاينى وهو يعتبر شاتوبريان غبيا بكل ما فى الكلمة من معنى وهو أشبه « بالمهرج الذى يقذف دمية فى وجه الناس ويقول : هذا هو اللون الأصفر » [١٧] . فإذا مابث هاينى – على نحو يدعو للدهشة – الحماسة بالنسبة للامارتين الذى يعترف بأنه كرهه لنزعته الروحية فإنه لايفعل هذا إلاّ بسبب « تاريخ الجيروند » [١٨] أصحاب النزعة الليبرالية حقا . ويتفوق الانحياز السياسى على كل الاعتبارات الأخرى ، أما الإدراكات الحسية الأدبية فتأتى فى المرتبة الثانية .

ونحن لانجد أن الاشتباكات مع معاصريه الألمان وقيامه بدور الوسيط بين ماهو فرنسى وماهو ألمانى مما يمكن أن يجعل هاينى ناقدا هاما . كذلك لا يستطيع الإنسان أن يقول الكثير فى صالح صاحب مشروع بيع كتب مثل « شخوص شكسبيرية من البنات والسيدات » (١٨٣٨) . وتعليق هاينى على التصاوير

(١٥) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٤٥ ومابعدها ، ص ٢٧٢

(١٦) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٨١ وتكشف هذه القوة عن كراهية سانت – بوف فيما بعد لهاينى . ولدينا عرضان تحليليان كتبهما سانت – بوف (فى « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٨ – ٢٥٨ (١٨٣٣) وفى « عرض تحليلى للعالمين » (أول يونيو ١٨٣٤) ، ص ٦٢١ – ٦٢٣ وهنا إشارات إلى شارل برتو (٦ يناير ١٨٦٧) وأعيد فى « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٨ – ٢٥٩) يتشكى من « تحامله » وأقواله العنيفة التى رواها الأخوين جونكور (« اليوميات » ، فى ٢٣ فبراير ١٨٦٣ و ٢٠ يونيو ١٨٦٤ ، ٩ مجلدات ، باريس ، ١٨٨٨ ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ ، ص ٢١٠)

(١٧) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٥

(١٨) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٣ – ١٤

الرومانسية مستمد بشكل كبير من هازلت والسيدة جامسون وجيزو [19] . وأهميته تأتي على نحو عرضي خالص مثل دفاع شيلوك أو الهجمات على تفسيرات تيك للسيدة ماكبث وأوفيليا . والمقدمة الطويلة لطيفة توضيحية عن « دون كيشوت » (١٨٣٧) هي على المستوى نفسه ثورة حية على النظرة الرومانسية الألمانية .

والأهمية الحقيقية لنقد هاينى هى بالأحرى فى الضبابية الغريبة لمكانته النظرية إن التلوين الشخصى والأيديولوجى لكل شئ كتبه تقريبا يجعل بصيرة هاينى فى طبيعة الشعر ومكانة الفن ذات مكانة أبرز . وهو وحده من دون الليبراليين الجدد الذى قطع الصلات بالماضى الرومانسى وأنقذ نظرية متماسكة للشعر . وتشويه السمعة الشديد الذى قام به لأوجست فلهلم شلجل - وكانت المناسبة الرئيسية هى عبث شلجل وعلاقاته مع السيدة دى ستال وقضية الزواج الثانى - لم تمنع هاينى من التصديق على العقائد الرئيسية لمعلمه القديم . ومن الناحية النظرية يندد هاينى بمجرد « النزوع الشعرى » ويؤكد ذاتية الفن « على الشعر ألا يخدم كأنه وصيفة للدين والسياسة ؛ إنه هو نفسه هدفه النهائى بمثل ما أن العالم هو هدف نفسه » [20] وهاينى وهو يناقش جوته يتفق أصلامع « النظرة الجليلة » من أن الفن يبدع « عالما ثانيًا مستقلا » . « فى الفن لاتوجد نهايات - كما فى الكون نفسه - حيث لايوجد سوى الإنسان الذى يفرض مفاهيم « الغايات والوسائل » : إن الفن مثل العلم يوجد لذاته » . ولقد عدّل هاينى المسألة فيما بعد فقال : « إننى لا أستطيع أن أتفق - دون تحفظ - مع هذه الوجهة من النظر » [21] . وبدون أى تساؤل يناقض استقلالية الفن عدة مرات . وهو يمدح كتاب « ألمانيا الفتاة » ويمدح الذين « لايريدون أن يقيموا تفرقة بين الحياة

(١٩) أنظر كنيث هاينس : « هاينس ، هازلت والسيدة جامسون » فى « مجلة اللغة الحديثة » ، العدد ١٧ (١٩٢٢) ص ٤٢ - ٤٩ بضرب الأمثال . وبالنسبة للمدح الذى كاله هاينى لهازلت فى « الأعمال » المجلد ٨ ، ص ١٧ وقارن كوربير وبورنه ، المصدر السابق ، ص ٤٦٨ وجيزو وارد فى « الأعمال » المجلد ٨ ، ص٢٩٤ - ٢٩٨

(٢٠) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٥٦ ؛ المجلد الثامن ، ص ٨٠ أنظر أيضاً رسالة إلى كوتزكو فى ٢٣ أغسطس ١٨٣٨ (« الكتابات ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨)

(٢١) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٦ وملاحظة فى ص ٤٤٧

والكتابة ، والذين لايريدون فصل السياسة عن الدراسة والفن عن الدين هم في الوقت نفسه فنانون ومدافعون عن الحقوق العامة وهم إصلاحيون » [٢٢] وعندما يُوَاجَه هاينى بالمعاصرين فإنه يحكم فى الأغلب بالمعيار الأيديولوجى . وإن معاداة النزعة الأكليريكية مع الليبرالية وكراهية النزعة الجرمانية تلوّن كلها جميع أقواله . وهو بأصالة شديدة يشعر بأنّه أولا وأخيرا « جندى فى حرب الإنسانية » .

وعلى أى حال يتم حل هذه المتناقضات إذا أدركنا أن هاينى يأخذ بوجهة نظر ثورته فى التاريخ وهى وجهة نظر مستمدة من هيجل والأخوين شلجل . ويجرى تصور الفنون على أن تسير فى توازن لصيق كل منها يمثل حقبته ، وكل منها تشكله روح توحيدية . ويتلاعب هاينى بالمماثلات الرومانسية ؛ وهو يقارن بين قصيدة « نيبولنجنليد » وإحدى الكاتدرائيات ، وهو يشرح اللوحات المشوهة فى العصر الوسيط نتيجة النزعة الروحية المسيحية . وهو يستهجن البناء القوطى الجديد لأنّنا لايجب أن نحيى العقلية القديمة [٢٣] . وهو فى تعليق له على زيارة إلى كاتدرائية فى بلدة إميان يقارن فيقول إننا نحن المحدثين ليست لدينا سوى آراء لاقناعات وأنتم « تحتاجون إلى شئ أكثر من مجرد الرأى لتشييد كاتدرائية قوطية » [٢٤] . هذه الوحدة العضوية يراها أيضاً فى عصر النهضة عندما كانت أعمال الفنانين صورة « مرآتية حالمة لعصرهم » عندما عاش الفنانون فى « تناغم مقدس مع بيئتهم ، عندما لم يفصلوا فنّهم عن سياسة العصر » . لكن العصر الكلاسيكى الألمانى كان حقبة الفصل المصطنع بين الفن والحياة ، عصر التناقض مع روح العصر . وعصره يمثل مرحلة التحول والذى يمكن للذاتية والفردية أن تحتل دون اهتزاز . لقد كان هناك أمل واضح فى فن جديد يصالح من جديد الفن مع الحياة والمجتمع . إنه فن لايستعير رمزيته من الماضى ، بل حتى يمكن أن يكتشف تقنية جديدة [٢٥] . وهكذا يمكن لهاينى أن يحكم وأن يتلاعب بثلاث حقب وثلاثة معايير : عالم الفن الكلى الموضوعى الكلاسيكى الذى كان

(٢٢) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ١٤٠

(٢٣) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٣١٧ ؛ المجلد السابع ، ص ١٥ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٢٥

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١١٠

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٥٧ – ٥٨

فى المــاضى ؛ والفن المنقســم الساخر الـذاتى الحالى والـذى هـو نفسه بالنسبــة له شـارح وضـحيـة ؛ وفن المستقبل الذى يراه بعتـامـة كـتحـرير من الانقسـامـات الرومانسية وكتصـالح جديد مع المجتمع والحيـاة . وتظل ذاتية الفن بالنسبة لهاينى فرضا خالصا بزمن خاص ، ومـزج الفن بالحياة المعاصرة يمكن مشاهدته على أنه مهمة عصر جديد . غير أن هذا التصـالح لايواجه على أنه حركة تجاه النزعة التعليمية أو الواقعية .

ودائما ما يعترض هاينى على المعتقد الواقعى . إن الفن ليس محاكاة للواقع فى الفن « الشكل هو كل شئ والمادة ليست شيئا » [٢٦] . وفى فـقرة متـأخرة اقتـبسـها بودلير أعلن أنه « صاحب نزعة فائقة للطبيعة فى الفن » (فى تمايز متناقض مع نزعته الطبيـعية فى الدين) . « إننى أعـتقد أن الفنان لايستطيع أن يجد كل أنماطه فى الطبيعة ولكن معظم أنماطه الرائعة مثل الرمزية للأفكار الفطرية تنكشف فى نفسه على نحو مـا يحدث بالفعل » . « الألوان والأشكال ، والنغمات والكمات ، المظهر بصفة عامة ليست كلها إلا رموزا للفكرة ، رموزا تنبعث فى نفس الفنان عندما يحركها الروح القدس الخاص بالعالم » [٢٧] . بل إن هاينى ليشتّط فى القول على نحو يكاد يشابه أوسكار وايلد عن قـوة الفن المتحولة وتفوقها على الحيـاة : الملامح الجميلة للنساء الإيطاليات يجب أن ترجع إلى تأثير الفنون التشكيلية . والطبيعة التى زودّت الفنان بالنماذج فى الماضى البعيد تحاكى اليوم أعمال الفنانين الأساتذة [٢٨] . ورغم أن هذا لايمكن أن يكون سوى « لعبـة الروح » ، لعبـة نادرة ، فإنه مما لاشك فيه أن هاينى يشارك جوته وشلنج فى فكرة التضامن اللصيق للفن والطبيعة . وتصور العالم الثانى للفن ، عالم موضوعى للدلالة الكلية ، جرى إبداعه بتلقائية كأمثولة لسيرورات الطبيعة . ويؤمن هاينى بالإلهام ؛ وليست للعقل إلا قوة الترتيب فى الفن [٢٩] . ورغم أن الفن – كمـا قيل لنا – فـائق للطبيعة ، فـإنه أيضاً طبيعى – تلقائى وأصيل وأولى . ولايقلق هاينى إطلاقا من الثناء على الأغنيات الشعبية والخرافات الألمانية . وهو ينتقد بلاتن

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١١٠-٢٥٠

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٥

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٩٧ – ٢٩٨

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٢

بسبب ماليه من نقص من « الأصوات الطبيعية العميقة ، – كما نجدها فى الأغنيات الشعبية ولدى الأطفال والشعراء الآخرين » من أجل « التقدير الذى وضعة على عاتقه ليقول شيئا يسميه (الفعل العظيم للكلمات) . إنّ من يجهل صنعه الشعر لايعرف حتى أن الكلمة لاتكون فعْلا إلا بالنسبة للخطيب ، لكنها بالنسبة للشاعر الحقيقى هى حادثة » [٣٠] . وهاينى يوبّخ جوته لأنه لم يحافظ على الأسطورة الحقيقية لفاوست ولنقص التقوى تجاه « نفسه الباطنية » [٣١] . وهو يؤمن بقوة بإبداعية « الشعب » ويظل رغم كل التحفظات المعادية للنزعة الأكليريكية تلميذا ومحبًا للأدب الألمانى فى العصر الوسيط والأدب الشعبى . ورغم أنه يمدح الأخوين جريم مديحا شديداً ويستمد من كتابهما « الأساطير الألمانية » الشئ الكثير من المعلومات لكتابه « آلهة فى المنفى » وتخطيط باليه (فاوست) فإنّ آراءه أقرب إلى آراء الأخوين شلجل وأرنيم وروزنكرنتس [٣٢] . والشعر الشعبى ليس شيئا ميتا تماما ، كما هو بالنسبة للأخوين جريم ؛ إنه يمكن إحياؤه ، ولقد أحياه هاينى نفسه . إن الأغنية والموسيقى والرقصة هى موضوعات ونماذج لكثير من قصائده [٣٣] .

وأعظم الأعمال فى الماضى كانت موضوعية وكلية وغالبا مثل قصيدة « نيبولنجنليد » مجهولة المؤلف . والموضوعية عند هاينى هى دائما مثال . هو يعنّف بورنة لتحامله الذاتى .إن بورنه لم يستطع أن يفهم « الحرية الموضوعية » لأنه يعدّ « الفن الفنى » عند جوته مجرد تعبير خال من المشاعر القلبية [٣٤] . وشكسبير يحتوى فى داخله على عالم فطرى ؛ وإن أبسط شذرة من العالم تكشف الارتباط الشامل الكلى بالشاعر [٣٥] . وهاينى الذى فى العالم يردد آراء الأخوين شلجل يضع تقابلا بين

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٣٩٥

(٣١) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٥٨

(٣٢) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٥٨

(٣٣) هناك تعليق جيد فى باركر ميزلى : « هنريخ هاينى : تفسير » ، أكسفورد ، ١٩٥٤

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٦٧

(٣٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ١٢ ومابعدها ؛ وانظر : المجلد الخامس ، ص ١٧٤ – ١٧٥

(٣٥) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٤٠٠

الرومانسي والكلاسيكي ، ويرفض ثنائيتهما عن الفن التشكيلي [٣٦] والموسيقى لأن الفن كله يجب أن يكون تشكيليا . لقد احتفظ الشعراء بالكائنات الجميلة في الأساطير اليونانية . ومنذ انتصار الكنيسة المسيحية أصبح الشعراء « جماعة منعزلة حيث انتقل الفرح بعبادة الصورة القديمة الصنمية شديدة الابتهاج من جيل إلى جيل » [٣٧] . ورغم أنّ جوته ينال نقدا شديدا بسبب خضوعه السياسي وعدم اكتراثه وتفضيله لأصحاب الألمعية المتوسطة يظل موضوع الإعجاب كمبدع للشخوص التشكيلية للأحياء من الرجال والنساء وبسبب « عينه اليونانية الجليّة » وصناعة الصورة الوثنية [٣٨] .

ومفهوم هايني عن السخرية – وهى ملْمحٌ آخر من ملامح الفن المثالي – هو مفهوم نظرية السخرية الموضوعية عند فريدريك شلجل . وفي فقرة حافلة بالتنديد يأسى هايني أن الأخوين شلجل تخلّيا عن رؤية السخرية – وقد تطورت بعد ذلك على يد سولجر – على أنها « ماهية الفن » لصالح فلسفة شلجل عن الهوية [٣٩] . وتلوح السخرية عند هايني « العنصر الرئيسي للتراجيديا » : وهو يطالب حتى بأن كل كوميديا رومانسية يجب أن تكون تراجيدية [٤٠] . والسخرية هى ترياق للحساسية والامتنان بنزعة العصور الوسطى . والشعراء المحدثون لايريدون أن يلفقوا « تناغما كاثوليكيا للمشاعر » ، بل يريدون بالأحرى « مثل اليعاقبة أن يفحصوا المشاعر العنيفة من أجل الحقيقة » [٤١] . ومدحه لأريستوفانيس ومسرحية (ترويلوس) لشكسبير بسبب مافيها من « مرارة شديدة وسخرية عالم متهكم » عند سر فانتس وموليير وسترن يوحى بأسلاف هايني . لقد ازداد نقدا لنمانجه المباشرة ولهوفمان ولجان بول ولصاحب نظرية السخرية

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٨ – ٤٩ ؛ المجلد الرابع ، ص ١٠٠

(٣٧) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٤٨

(٣٨) رسالة بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٨٢٥ في « كتابات » ، المجلد الأول ، ص ٢٣٢ – ٢٣٣

(٣٩) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٨٧ – ٨٨

(٤٠) أنظر : « الكتابات » ، المجلد الأول ، ص ٢٣٢ ؛ « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٨٣ – ٨٤ ؛ « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٨٤ ؛ « الأعمال » المجلد السابع ، ص ٩٢ ومابعدها ؛ « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٢٩ – ١٥٣ ؛ « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٨١ وما بعدها ، ص ٢٢١ ، ص ١٤٣ – ١٤٤ ، ص ١٠٥ – ١٠١ ، ص ١٢٥ – ١٢٦ ، ص ١٤٢ ومابعدها ، وص ٢٣ ، ص ٦٤ – ٦٨

(٤١) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٥٠٣

فريدريك شلجل الذى لايستطيع أن يسامحه على ارتداده الدينى وخدمته للنمسا الرجعية [٤٢] .

والأسلوب بالنسبة لهاينى هو أيضا الصفة الموضوعية . وسادة الكلمة يتناولون الأسلوب بحرية ، وإنهم « يكتبون بموضوعية وشخصيتهم لاتتكشف في أسلوبهم » [٤٣] . ورغم أن هاينى يستغل باستمرار المعلومات المتعلقة بالسِّيَر وغالبا بدون عدل شديد فإنّه فى نقده يندد بها بقوة إذا ما استُخْدِمَتْ ضده [٤٤] . ولابد أنه أسف على صياغة التفرقة بين الحياة والعمل بحدة كبيرة فى « أتاترول » ، ولقد قيل فيما بعد أن لديه « ألمعية » وليست لديه « شخصية » . وأحيانا يستغل هو نفسه التعارض المفترض بين الأسلوب والشخصية . وقول بوفون « الأسلوب هو الإنسان » هو عند هاينى قول خاطئ تماما . وهو يقول لنا بمكر إنّ أسلوب فيلمان « جميل ونبيل وحسن النموّ ونظيف» [٤٥] . غير أن تناغم الإنسان والعمل ليس إلا مثالا بعيد المنال وفى عصرنا فإن الشاعر لايملك إلا أن يكون « ذاتيا وغنائيا وتأمّليا » [٤٦] . وإن « الضيق بالدنيا » على الطريقة البايرونية والقسمة الداخلية ، و« التفكك » هى كلها ضرورة العصر . « إن العالم ممزق قسمين ، ولما كان قلب الشاعر هو مركز العالم ، فإنه يجب أن يتمزّق بشكل يدعو للرثاء فى هذا العصر الراهن » [٤٧] . إن هاينى يتلاعب ، ويضحك ، ولكنه يؤمن بعمق بالشاعر كشهيد ، نظراً لأنه ممثل لعصره وليس مُعْتَرَفاً به فى الوقت نفسه . إنه نبى مضطهد لعصر جديد . لكن مستقبل الشعر يظل غامضا . ومن المؤكد أنه لايجب أن يكون الشعر التعليمى عند الألمان الشبان ؛ بل بالأحرى إن المستقبل واردة ظلاله فى شعر هاينى المتأخر . وقد كتُب فى « مراتب القبور » انه استشهاد مميت نثرى حقيقى للغاية . وهذا الشعر إرهاص بالحساسية المتناقضة المركّبة الحديثة :

(٤٢) ١٠ يونيو ١٨٢٣ ، فى « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٨٥

(٤٣) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٣٧٤ وتكرر فى « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٦

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٤٣

(٤٥) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٣ ومصطلح « التفكك » أصبح موضة من خلال قصص الكسندرف ، أونجرن – ستريك (١٨٣٢) التى كُتبت بعد هذه الفقرة فى « بادن فون لوقا » (١٨٣٠) .

(٤٦) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٣

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٣

المرارة والرعب ، السخرية والفطنة ، الحلم والواقع الكئيب . وهو إرهاص بيودلير ولافورج .

ومكانة هايني في تاريخ النظرية الشعرية هي مكانة تحولية وملتبسة : هى مكانة رومانسية (و) ليبرالية ، جمالية (و) تعليمية . ولكن فى النظرية والمنهج الخاص بالنقد لاموضع لوشائجه . ففى النقد يدافع عما يدخله الفنان فى حسبانه من مقاصد . ولايجب على الناقد أن يسأل ما يجب أن يفعله الفنان ، بل بالأحرى يسأل : « ماذا يريد الفنان ، أو – على نحو أفضل – مالايملك الفنان إلا أن يفعله » (٤٨) . يجب على النقد أن يكون متعاطفا . ويقرّ هايني بأن الأخوين شلجل لهما ميزات عظيمة فى النقد الجمالي . « فى (إنتاج) النقد حيث جماليات العمل الفنى متحققة على نحو حيوى ، وحيث المشاعر الدقيقة للخصوصيات هى التى تهم ... فإنّ الأخوين شلجل يتفوّقان بكثير على لسّنج العجوز » (٤٩) . ويحظى أوجست فلهلم شلجل بالتأنيب على أى حال لتجاهله النسبية التاريخية عندما قارن قصائد برجر دون أن يحبذها مع تلك القصائد التى جمعها برسي : « إن القصائد الإنجليزية القديمة تولد روح زمانها أما برجر فهو يولد روحنا » (٥٠) والمثال النهائى هو النزعة العالمية عند هردر : « لقد رأى هردر كل البشر على أنهم قيثارة عظيمة فى يدى السيد الأعظم ؛ وكل أمّة تلوح له تتنغّم بصفة خاصة بوتر هذه القيثارة العملاقة ، ولقد فهم التناغم الكلى لأوتارها المختلفة (٥١) .

ومنهج هايني قائم على الاستعارة أساسا أكثر من قيامه على التأمل والتحليل . وليس هناك إلاّ عرضان تحليليان مبكران لتمثيليات كتبها الأصدقاء تتصارع بحثيا مع المقولات الأرسطية : الأحداث ، العواطف ، الشخصية ، الصياغة ، إلخ (٥٢) . وبعد هذا عندما حطّ هايني على جان بول وجويرس وهازلت أصبح نقد هايني فى غالبيته

(٤٨) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٧١

(٤٩) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٦٨

(٥٠) عروض تحليلية ترجع من ١٨٢١ إلى ١٨٢٨ أنظر : « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٧٧ ومابعدها ، ص ٣٢٥ ومابعدها .

(٥١) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٨٨ – ٨٩

(٥٢) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٥٨ – ٥٩

يتميز بالاستعارة مالم يكن إشكالية أيديولوجية أو سخرية شخصية . ولكنه عندما يتحدث عن نص أدبي فإنه يستطيع أن يستثير حالته بالتشبيهات المنظورة دون أن يعبأ بالمتابعة اللصيقة لمحتويات النص الفعلية . وهكذا نجد في قصص الجنيات عند تيك :

« يشعر القارئ كما لوكان في غابة ساحرة ؛ إنه يسمع ينابيع الربيع الخفية تحت الأرض وهي تُهَمْهِمُ بالنغمات ، وهو يتخيل أحيانا وهو يسمع اسمه يتردّد في حفيف الأشجار . وكرمات العنب المتشابكة ذات الأوراق العريضة أحيانا تعرقل قدمه برعب ، والأزهار البرية العجيبة والغريبة تنظر إليه بعيونها المشتاقة الملونة ؛ والشفاه الخفية تقبل وجنتية برقة كلها متعة مثيرة ؛ ونبات عش الغراب الطويل مثل الأجراس الذهبية ينمو وهو يرن عند جذور الأشجار ؛ والطيور الصامتة الطويلة تتأرجح على الأغصان ، وهي تومئ للأسفل بمناقيرها الطويلة المستغرقة في التأمل . والكل يتنفّس ، الكل ينصت ، الكل ممتلئ بتوقّع رهيب – عندما فجأة يدوي بوق الغابة الناعم وعلى جواد صغير أبيض تمتطيه سيدة جميلة وهناك ريش يتمايل على قبعتها وصقر مستقرٌ على معصمها [٥٢] .

وبالمثل فإن « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » لجوته يوصف كما لوكان صورة شرقية خصبة بأسلوب توماس مور . ونقد هايني في الغالب هو زخرفة عربية ، شطح خيالي ،فن زخرفي ساحر يتغير بسرعة إلى هجائية ذكية لاذعة وغالبا سوقية وفجّة . وهايني في أفضل حالاته يمكن أن يكون مثيرا بشكل رائع أو يكون على شكل حكّة حادة ؛ وهو في أسوأ حالاته يمكن أن يهبط إلى مجرد مثير الفضائح على نحو عاطفي ، أو مثير للقلق قائم على البراعات الذكية الرخيصة . وهناك جانب يشير مقدما نحو نيتشه ، ويشير الجانب الآخر نحو النزعة الصحفية المثيرة السيالة .

(٥٢) أنظر : كارل كراوس : « هايني وخلفاؤه » (١٩١٠) .

المصادر والمراجع

I quote *Sämtliche Werke,* ed. Oskar Walzel (10 vols. Leipzig, 1912 - 15, with additional Register-Band), as W .

Also: *Briefe, Erste Gesamtausgabe*, ed. Friedrich Hirth, 6 vols. Mainz, 1950 - 51.

The best general book is Otokar Fischer, *Heine* (2 vols. Prague, 1923 - 24), in Czech and unfortunately never translated.

On the criticism see Arne *Novák, Menzel, Börne, Heine a pöcátkové mladonémecké kritiky* (Menzel, Börne, Heine and the Beginnings of Young German Criticism), Prague, 1906, also in Czech, with emphasis on Heine's polemics.

Walter Leich, Heines Kunstphilosophie,' *Zeitschrift für Aesthetik,* 17 (1924), 411 - 15; on art criticism.

Alfred Mayerhofer, *Heinrich Heines Literaturikritik*, Munich, 1929 a compilation.

On special topics :

Georg Mücke, *Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittel alter,* Berlin, 1908. Heine is criticized as a lazy student of *Germanistik*

Fritz Friedlaender, *Heine und Goethe*, Berlin, 1932.

Friedrich Hirth, *Heinrich Heine und seine französischen Freunde*, Mainz, 1949. Extremely, erratic in its judgments.

Georg Lukács, "Heinrich Heine als nationaler Dichter, " in Deutsche *Realisten des 19. Jahrhunderts* (Bern, 1951), .pp. 89-146; Marxist.

Kurt Weinberg, *Henri Heine: "Romantique défroqué," héraut du symbolisme* frahçais fr, New Haven, 1954. The title thesis seems overstated .

ألمانيــا الفتــاة



لقد صدر قرار مــن المجلس التشريعى الألمانى يوم ١٠ ديسمبر ١٨٥٣ يحظــر « جماعة أدبية تعرف باسم ألمانيا الفتاة » . لقد كان هناك خمسة مؤلفين - هاينى ، جوتسكاف ، فينبارك ، لوبه ، وموندت - كانوا هـم البارزين . ولم يقتصر الأمر على أنهم جميعـا تمّ حظر كل منشوراتهم ، بل إن أى شئ قد يكتبونه فى المستقبل محظور أيضا . وحتى العرض التحليلى لأعمالهم أو التلميح بأسمائهم وعناوين كتبهم أصبحت من المحظورات . والآراء عن أصـول هذا المرسـوم المدهش بالحظر تخـتلف كل يوم : فبعض التأثير يُعْزَى إلى المقالات الساخطة التى شنها فولفجانج منتسل ضد الرواية الجنسية « الوالى ذو الوجهين » من تأليف المتعاون معه السابق كارل جوتسكاف . ولقد ثارت الشكوك من جراء حظر « المجلة الألمانية » الطموحة التى وعد بها - مع هذا - عدد من المؤلفين المسالمين المتعاونين . وتعبير (ألمانيا الفتاة) لابد أنه حُظِر من قبل ، ولابد أنـــه كان لها صوت مدوٍ مثل (إيطاليا الفتــاة) الثـورية عند ماندزينى . ولكن لم تكن هناك جماعـة متمـاسكة . وقد تراسل هاينى فى باريس بإخلاص مع لوبه وتساءل عن الآخرين . أما بقية الجماعة فلايكاد يعرف بعضـهم وهم متنافرون بل تشاجروا فيما بينهم ؛ ولكن الحظر شملهم جميعا [١] . والمجلس التشريعى ألغى القرار فى ١٨٤٢ ولم يبق من (ألمانيا الفتاة) سوى الاسم . ومن الناحية السياسية لم يكن لهؤلاء القوم تأثير شديد ، ولقد كانوا مسالمين للسلطة بسرعة شديدة . وجوتسكاف أصبح فى أواخر حياته السكرتير العام لمؤسسة شيلر . وكان لوبه لمدة سنوات مدير مسرح البلاط الملكى فى فيينا ، وأصبح موندت أستاذا للبروسية . وسكتت فينبارك من البداية ، وهو يعانى من مرض عقلى . وبالرغم من كل الاختلافات والتفكك لرابطتهم فإنهم تشاركوا فى مثال واحد : الليبرالية والتى تعنى الثقة فى التقدم ، الثقة فى روح العصر ، الثقة فى الدور الاجتماعى للأدب .

وواضح أن لودفيج فينبارك (١٨٠٢ - ١٨٧٢) قد بذل أقصى جهوده لترويج اسم الجماعة بأن أهدى كتابه « الحقل الجمالى » (١٨٣٤) لألمانيا الفتاة . وهذه المحاضرات التى كانت شهيرة تبدو اليوم خطب غامضة وهى فى أفكارها الجمالية

(١) المناقشة الكاملة نجدها عند جوهانس برولس « ألمانيا الفتاة » (شتوتجارت ، ١٨٩٢) ص ٦١١ ومابعدها وعند هـ . هـ . هوبن « جماعة العاصفة والاجتياح الألمانية الفتية » (ليبزج ، ١٩١١) ص ٦١ ومابعدها .

مستمدة تماما من لسّنج وجوته وشيلر وجان بول وسولجر وشلنج [٢] . لكن نغمة زمن جديد قد سُمعت فى دعوات فينبارك الدائمة من أجل « شعر للحياة » والتى تعبر عن الوضع الاجتماعى ، كما سُمعت فى شكاويه من الثقافة الألمانية القائمة على مجرد الكتب وافتقارها إلى محور وقضية عامة . وعلم جمال فينبارك قد كفّ عن أن يعنى أى شئ بصفة خاصة متعلق بالفن . إنه متفرد بوجهة النظر للعالم أو الأيديولوجيا [٣]. وعندما التقط فينبارك قرب نهاية الكتاب المشكلات النقدية العينية حكم على جوته بعقل منقسم . إن جوته هو عبد وحر ، عظيم وصغير ، عبقرى ويسير فى ركب الملوك . ويجرى تفسير « فاوست » على شكل مجاز على أنه « ألمانيا تناضل من أجل التحرير » . إن فاوست ثورى ، فاوست (هو) جوته ، لكن جوته فى حقبته الأولى ، ومن أجل حب أميرة تغير جوته وأصبح ممتثلا [٤]. وينتهى الكتاب بالثناء على نثر هاينى والفطنة التى تنبأت بالحرية المدنية . ولكن هاينى – لسوء الحظ – أجنبى وعدو ؛ فإنه يهودى وأمّه مسيحية ورث منها موهبة التخيل ومسحة من العاطفة [٥] الألمانية . وفى عرض تحليلى آخر يثنى فينبارك على كتاب هاينى عن ألمانيا على أنه كتاب « جرئ وعظيم وتوليدى بشكل كبير » وتتجاور الثورة الفلسفية فى ألمانيا مع الثورة السياسية فى فرنسا وهو « ذروة فطنته عما هو عالمى – تاريخى » [٦] .

وبينما كانت لدى فينبارك إدعاءات بنظرية جمالية فإن كارل جوتسكاف (١٨١١ – ١٨٧٨) وهنريخ لوبه (١٨٠٦ – ١٨٨٤) كانا صراحة صاحبى دعاية ومؤلفى كتيبات خصبة . وقد قدّما عروضا تحليلية واشتركا فى مجادلات عن الآراء الأدبية . وكان جوتسكاف معاديا شديدا لهيجل وكان ضد التعصّب و « البلادة التاريخية ، ونزعة الطمأنينة . لقد كان ضد الرومانسية وكان صراحة ضد ما هو

(٢) أنظر : شفيتزر وفونو ستورش : « النظرية الجمالية عند جماعة العاصفة والاجتياح الألمانية الفتية » (بون ١٩٢٧) وهو يبين أن فينبارك تبع ضمن الآخرين خطبة شلنج عام ١٨٠٧ متابعة لصيقة (أنظر : المجلد الثانى من هذا الكتاب عن تاريخ النقد الأدبى الحديث) .

(٣) « المجلى الجمالى » (هامبورج ، ١٨٣٤) ص ٦٧ ، ص ٨٨ ، ص ١٢٤ ، ص ٢٨٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ ، ص ٣٦٨

(٥) « المصدر السابق » ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٨٨ ، ص ٣٠٦

(٦) « الأدب الجديد » (الطبعة الثانية ، هامبورج ، ١٨٣٨) ص ١٤٧

غنائى »[٧]، وبدون أن يعتنق أى رؤية واضحة عن الواقعية كان معنيا بالرواية كشكل فنى أخذ فى الظهور . لقد زكى ومارس ما أسماه « الرواية الشاملة » أى الرواية التى تقدم التنوع الكلى للعالم ، « العصر كله ، الحقيقة كلها ، الواقع كله » وروايته المملة « فرسان العقل » (١٨٥٠) هى سلسلة من الحبكات المعقدة المتناسجة أو المتعارضة عن المجالات الاجتماعية المختلفة . وهى بحكم تشابكها تنقل تلقائية الحياة لامجرد تتابع الأحداث التى يعزوها جوتسكاف للدراما [٨] . ويقترح جوتسكاف – على الأقل – مشكلة المكان فى الرواية رغم أنه لم يحلها سواء نظريا أو عمليا .

والإحساس نفسه بالإيحائية والارتجال وطرح الموضوعات تنقلها المجلدات العديدة لنقد جوتسكاف . وهو مع تقدم السنين تحول ضد كل معاصريه تقريبا . وبوخنر الذى عرفه معرفة واهنة هو الاكتشاف الوحيد الى يستطيع أن يزهو به [٩]. لكن حدث أن كره هبل وهو – بعد صدور كتاب هاينى عن بورنه – احتقر هاينى باعتباره « يهوذا » . « لقد ظاهر هاينى بأنه شاعر لكنه يكتب مثل غلمان الأزقة » [١٠]. وإن الكتاب الصغير « جوته ونقطة العدول مرتين بعد كرّ السنين » (١٨٣٦) يحافظ على توازن غير سهل بين التبريرات لسياسة جوته وإعجاب بعمله وخاصة فى تلك الفترة المبكرة . ولقد رأى جوتسكاف انحطاط جوته بالنسبة لما هو « عائلى » ، وهو دائما يستطيع أن يتراجع عنه . وإن « براعته » وعدم ثقته بالنظرية ونقص الجدل ، و « أنانية بالنسبة لصحته » واقتصاده الذهنى هى الصفات التى تشرح قوته وضعفه [١١] . وجوتسكاف يصادق على مثال جوته بالنسبة للأدب العالمى ؛ وعلى أى حال يجب على هذا الأدب أن يدعم

(٧) أنظر : « فلسفة التاريخ » (هامبورج ، ١٨٣٦) فى « الأعمال الكاملة » (فرانكفورت ، ١٨٤٥) المجلد الرابع ص ٢٨ – ٢٩ وعن الشعر الغنائى « التقويم السنوى للأدب » (هابمورج ، ١٨٣٩) ص ٤٦ ومابعدها .

(٨) تصدير رواية « فرسان العقل » (الطبعة الثالثة ، ليبزج ، ١٨٥٤) ، ص ٩ من المقدمة . وهذه فكرة قديمة طرحها جوتسكاف أولا فى « كتابات عن الماجنين والماجنات » (هامبورج ، ١٨٣٢) ، ص ١٨٢

(٩) عن بوخنر أنظر : « مساهمات فى صور الأدب الواقعى » (شتوجارت ، ٣٦ ») الجزء الأول ، ص ١٨١ ، ١٨٩ ؛ و « الآلهة والأبطال وبون كيشوت » (هامبورج ، ١٨٣٨) ص ١٩ – ٥٠

(١٠) « المنابع الحية » (هامبورج ، ١٨٤٠) ص ١٧ ، ص ٢٢

(١١) « عن جوته » (برلين ، ١٨٣٦) ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٧ ، ص ٣٨

القومية لا أن يحل محلها . « إن كل شئ يمت إلى الأدب العالمى هو الجدير بأن يترجم إلى اللغات الأخرى » [١٢] ويناقش جوتسكاف بالفعل علاقة جوته الغريبة ببايرون والذى يبدو له « ليس إلا شخصا يأخذ الشعر عنوة » [١٣]. وجوته بالاختصار هو بالنسبة لجوتسكاف ليس أنموذجا نقديا أو أخلاقيا أو سياسيا ؛ ولكنه لايزال الأستاذ . « إن عصر الرقة لايستطيع أن يبدأ إلا عندما تستقر مع عصر الألمعية » [١٤] أى عصر جوته . والألمعية تعنى الفنية ، الْحِرَفِيَّة ، الصفات التى تنتقل بشكل مخيف فى كتابات جوتسكاف الغائمة والرخوة والحافلة بالإطناب .

ولدى هنريخ لوبه نظرة أكثر سطحية بمراحل . وكتابه المبكر « وجوه الأدب الألمانى » (١٨٣٩) هو - على أى حال - تأليف ردئ ولا نجد إلا الأجزاء المخصصة للأدب السائد هى التى تحتفظ ببعض القيمة التوثيقية . ويصدق الأمر نفسه أيضا على نقده المسرحى الوفير وهو يغطى عدة عقود (١٨٢٩ - ١٨٧٥) وعدة مدن (برسلاو ، ليبزج ، برلين ، فيينا) [١٥] ولوبه فى مذكراته وكتبه المخصصة للمسرح يتابع التسلسل التاريخى ويدافع عن نشاطه كمدير مسرحى ومُعدّ للعروض المسرحية ومتعهد لجلب الممثلين . وفى رأى لوبه أن مسرح المدينة فى فيينا يدين بفترة إزدهار وأتيحت فرصة لجريلبارتسر ليعاود إحياء نفسه على خشبة المسرح .

ومن بين الألمان الشبان الذين حظر عليهم مجلس الشعب النشاط نجد تيودور مونت (١٨٠٨ - ١٨٦١) . ولئن كان هو الأقل شهرة اليوم إلا إنه يبدو لى خير ناقد ومؤرخ . وكتابه « أوجه الأدب الراهن » (١٨٤٢) هو تخطيط رائع . وواضح أنه استمرار لمحاضرات فريدريك شلجل فى فيينا [١٦]. والغرض السياسى هو بطبيعة الحال غرض مختلف بالكلية . إن مونت هو بروتستنتى وليبرالى ومع ذلك يكتب بالروح الحقه للنزعة التأريخية الرومانسية . والأدب هو « علم قومى متماسك ،

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٣٠

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٤١

(١٤) المصدر السابق ، ص ٢٥٣ - ٢٥٤ ، ص ٢٥٦

(١٥) مختارات من النقد المسرحى بإسراف الكسندر فيلين ، مجلدان ، برلين ، ١٩٠٦

(١٦) نُشر أصلا كقسم ثان لفريدريك فون شلجل « أوجه وضروب الأدب الجديد ، برلين ، ١٨٤٢

إنه جزء محسوس للواقع الحق ، للعقل القومى »[١٧] . ومنذ حوالى عام ١٨٠٠ تمركز الأدب حول الثورة التى « هى أسطورة العصر الحالى » . ويقيم مونت تقابلا بين عصر النزعة الفردية عند جوته وشيلر وبين العصر الرومانسى الذى هو قومى وكلى فى الوقت نفسه . وبينما يندد مونت بالرومانسية من عـدة جوانب سياسية وأدبيـة يدافـع عنها باعتبـارهـا ضرورية وتقـدمية لأنها أعادت الأدب لحياة الأمة . ولايجب التوحيد بين الرومـانسية ورد الفعل والكاثوليكيـة الروحانـية [١٨] . غير أن مونـت – بطبيعـة الحال – يأمل أن يجد الأدب الليبرالى البازغ والديمقراطى والبروتستنتى المركّب المناسب من النزعـة الفردية والـنزعة الجـمعيـة ، من القـومية والعالمية . ومفـهوم الأدب العـالمى لايتنـاقض مع القـومـيـة ، بل إن القومية بالأحرى « هـى اللب الحقيقـى وهى أسمى سحـر للأدب » وكـل أمة يجب أن تطور قوميتها بأقصـى ما يمكن لـكى تصبح جزءا من الأدب العـالمى [١٩] . ولسوء الحـظ فـإن هـذا المثال الأريحـى الـنزعة القائمة على المقارنة ثبت أنه مـدمر لكتـاب مونت فى التطبيق .

والمحـاضـرات الثـلاث الأولى التى تستـعـيـد الماضى تشـخّص بشكل حـاسم الكلاسيكيين والرومـانسيين الألمان . ونوفاليس هو « أشبه بعامل منجم ضل طريقه فى مدخل المنجم ووجدَ هناك مدفوناً وسط الثروات التى نقب عنها »[٢٠] . وهيلدرلين (الذى كان قليل الشـهرة آنذاك) ينال الثناء الشـديد : « فلا يكاد يوجـد أى شـاعر غيره قد شعـر وأدرك بعمق الحاجة الحقيقية للروح الحديثة »[٢١] . وجان بول فى تباعد العقل والجسم هو رمز ألمانيـا الحـديثة . وكليسـت هو « فـرتر السـيـاسى لعـصـره »[٢٢] . والفصول الأخيرة تصبح – على أى حال – عمليات مسح موسوعية فى جهودها لتوجيه الانتباه حتى إلى الآداب الثانوية : الأسبانية والروسـية والبولندية والسويدية بل وحتى المجرية والتشيكية غير أن مونت يدفع ثمنا غاليا مقابل شموليته : فقد أصبح نحيلا

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٠ – ٣١ ، ص ٣٦ ، ص ٧١ ، ص ٢

(١٩) المصدر السابق ، ص ٤٢٣

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٧٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ٨٩

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٩٦ ، ص ١٥٦

ومصطنعا . وهو يحّط باستفاضته على قضية المرأة ، وهو يعطى ملحوظات مجهدة لروايات جورج صاند ؛ وهو يهاجم جنتز السياسى ، بالاختصار إنه يفقد بصيرته إزاء هدفه الأصيل [٢٣]. والأيديولوجيا البرتستنتاتية الليبرالية تفرط فى النقد الأدبى الفعلي . ومونت في أفضل حالاته يحقق نغمة ووجهة نظر آدم مولر وفريدريك شلجل ويخطط لخطاطية تأملية جريئة للقوى الأيديولوجية العريضة التى تلعب على الأدب . ومكانة مونت ومنهجه هما - بشكل ما - مشابهان للغاية لما عند أول مؤرخ على نطاق عريض شامل للأدب الألمانى : ج . ج . جرفينوس .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٣ - ٣٠٠ ، ص ١٩١ ومابعدها .

المصادر والمراجع

I have not used any of the very incomplete collected editions of Gutzkow and Laube. Comment, e.g., in Georg Brandes, *Main Currents of Nineteenth Century Literature* (see this *History*, 4, 000). Johannes Prölss, *Das junge Deutschland* (Stuttgart, 1892), and H. H. Houben, *Jungdeutscher Sturm und Drang* (Leipzig, 1911), are ample but rarely focused on the literary criticism . .

Walter Dietze, *Junges Deutschland und die deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz* (Berlin 1957), is most instructive in spite of its Marxist slant .

On Wienbarg, see Viktor Schweizer, *Ludolf Wienbarg. Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik,* Leipzig, 1897 .

On Gutzkow, Harry Iben, *Kart Gutzkow als literarischer Kritiker. Die jungdeutsche Periode, Greifswald*, 1928; poor. Also, Klemens Freiburg-Rüter, *Der literarische Kritiker Karl Gutzkow*, Leipzig, 1930; good.

On Laube : Erich Ziemann, *Heinrich Laube als Theaterkritiker*, Emstetten, 1934 .

On Mundt : Waller Prinz, *Theodor Mundt als Literarhistoriker*, Halle, 1912; slight .



جـورج جـوتفـريت جـرفيـنوس

(١٨٠٥ - ١٨٧١)



تولى جرفنيوس الرعب عندما وجد نفسه موضوعا ضمن جماعة ألمانيا الفتاة . ومن بين كتابته الأولى كان هناك هجوم حاد على بورنه وهو قد أظهر احتقاره لهاينى ومحظياته حتى فى أواخر الحياة [1] .زيادة على ذلك فهو كمؤرخ أدبى ينتمى إلى الليبرالية السياسية فى العصر . وهو يشارك فى الاعتقاد فى نهاية الحقبة الشعرية ويهدف إلى تصالح الأدب والحياة ، السياسة والفن . وعمله الرائع « تاريخ الأدب القومى الشعرى فى ألمانيا » (خمس مجلدات ، ١٨٣٥ - ١٨٤٢) يعلن جهرة « إنّ إزدهار شعرنا قد انتهى وأنه توقف عن الإزدهار » ، وإن علينا أن نريد لبلدنا « أحداثاً عظاما » . وإن التحولات والثورات التى عبر عنها جوته كان قد خشى منها [2] . « إن كفاح الفن قد انتهى ، وعلينا الآن أن نطلق أنفسنا للهدف الآخر الذى لم يطرقه حتى الآن البارعون من رجالنا . وأبوللو يمنحنا العظمة هنا كما أنه لم يمنعها عنا هناك » [3] هذه أمثلة لآخر كلمات كتاب « التاريخ » لجرفينوس .

وهنـــاك سخرية وشجن فى إنخراط جرفنيوس فى السياسة . وفى عام ١٨٣٧ كان واحدا من سبعة أساتذة بجامعة جوتنجن الذين استقالوا احتجاجا على إلغاء الدستور ؛ وفى عام ١٨٥٣ حوكم بتهمة الخيانة . والتصدير الطبعة الخامسة (التاريخ) فى ١٨٧٠ يحذّر من « أخطار غير محسوبة » فى توحيد ألمانيا فى ظل الهيمنة البروسية [4]. ومما لاشك فيه أن الليبرالية الديمقراطية العاطفية قد ساهمت فى الإنهيار المفاجئ لشهرته بعد تأسيس الرايخ الألمانى الجديد .

إن الحماسة السياسية واهتمامه بعظمة الأمة وصحتها الأخلاقية سرت كلها فى (التاريخ) بكامله . وفى المقدمة (١٨٣٥) عبر جرفنيوس عن تنديده بالمعايير الجمالية

(١) « منابع الكتابة فى باريس » ، فى « التقويم السنوى الألمانى » (١٨٣٥) أعيد فى « الكاتبات التاريخية الصغيرة المجموعة » (كارلبريوه ، ١٨٣٨) ص ٣٠٢ - ٤١٠ وعن بورنه وهاينى أنظر أيضاً « تاريخ القرون الجديدة » (ليبزج ، ١٨٦٦) المجلد الثامن ، ص ١٨٠ - ١٨٧

(٢) « التاريخ » ، (ليبزج ، ١٨٣٥ - ١٨٤٢) ، المجلد الخامس ، ص ٧٣٢ ولمحّ جرفنيوس لجوته (١٧٩٥) وقد جرت مناقشة فى المجلد الأولى من هذا التاريخ للنقد الأدبى الحديث .

(٣) « التاريخ » ، المجلد الخامس ، ص ٧٣٥

(٤) الطبعة الخامسة تعيد التسمية لتكون : « تاريخ القصيدة الألمانية » (ليبنرج ، ١٨٧١ - ١٨٧٤) ، المجلد الأول ، ص ٧ من المقدمة .

كلها : « لاشأن لى بالحكم الجمالى على الأشياء ؛ أنا لست شاعرا ولست ناقدا للأدب الرفيع . إن القاضى الجمالى يظهر أصول قصيدة فى ذاتها ونموّها الداخلى واكتمالها وقيمتها المطلقة وعلاقتها بجنسها الأدبى وبطبيعة وطابع الشاعر على نحو ممكن . وعالم الجمال يبذل قصراه لمقارنة قصيدة بقدر الإمكان مع القصائد الأخرى والأجنبية ؛ والمؤرخ يستخدم المقارنة كوسيلة رئيسية لغايته »[٥] . المقارنة بطريقة مضادة هى الإجراء المسيطر عليها فى الغالب . وهو يستخدم هذه المقارنة طوال المجلدات لكى يقدّم تفسيرات تاريخية واجتماعية لتحديد التجمعات التاريخية والاجتماعية ؛ وهو يفحص التغيرات فى منتجى الشعر من رجال الدين إلى الفرسان وسكان المدن ، « وتراجع الشعر من الناس إلى الباحثين »[٦] فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ؛ وهو يوجه إنتباها نقيا لإسهامات الأقاليم والمدن المتنوعة ، ولروابط وعلاقات الشعراء وإن كان يركزّ بوضوح على الآداب الرفيعة ، وهو يناقش النزعة التأريخية والنقد والكتابات السياسية وحالة المسرح على نحو كامل كخلفية . ومما لاشك فيه أن قوته تكمن فيما هو إجتماعى وثقافى أكثر مما تكمن فيما هو تاريخ شعرى .

زيادة على ذلك إنه يتجاوز هذا الاهتمام فى كلية الحياة القومية . وهو يؤمن – مثل هيجل – بعلاقة ضرورية بين الشعر والتطور القومى فى بعض الإنتعاش الشديد أو القوة المتشابكة للسيرورة التاريخية . وهكذا فى مسرحية « فاوست » لايحاول أن يجد « اللحظات البارزة فى أفكار العصر أو سردْ الرابطة الداخلية التاريخية ، أو رؤية هذا كرمز جماعة (العاصفة والاجتياح) »[٧] ، بل ليرى أيضاً أنها قصيدة نمت مثل النبات من تربتها ، خارجة من موقف الأمة والعصر ، والذى تظهره متوقف بالكامل على غرس التربة »[٨] . ومحدوديات القصيدة هى محدوديات العصر . « وجوته يقف منتصبا فى الموقع الذى جعل بطله يتوقف فيه ؛ ليست لديه مشاعر للحياة الحية وقوة الإرادة فى الإنسان ... ولقد توقف عند ذلك الموقع بالضرورة لأن القطر نفسه قد توقف عندها هناك – القطر الذى يَعْبُر حتى اليوم الهوة بين حياة الشعور والفكر وحياة

(٥) « التاريخ » ، المجلد الأول ، ص ١١

(٦) المصدر السابق ، ص ٣

(٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٠٨

(٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١١٨

الفعل »[9]. إن « فاوست » جديدا مستحيل بدون « تقدم جوهرى فى الحياة العظيمة للأمة »[10] وبالمثل فإن تراجيديات شيلر تبعث التأمل على أساس أن « كل شئ له زمنه وظرفه ، ومن ثمّ فإنّ التراجيديا ليس لديها عصر عظيم مالم تقدم لها حالة العالم الواقعي مدرسة للمؤلف التراجيدى » . ولقد حصل شيلر على هذه المدرسة « إن التراجيديا تبددت هباء إلى أن أقامتها الشئون الفرنسية (أى الثورة) على الدرب الصحيح »[11] . إن الأخلاق تكون دائما « إذا اعتنى شبابنا أولا (بصناعة) التاريخ ، وهذا يمكن أن يعد بحظٍّ أفضل لعمل الإبداع الشعرى »[12] . وفى إهداء (١٨٤٠) إلى المؤرخ ف . س . دولمان ، دعا جرفينوس إلى نهاية التأليف الشعرى واقتبس من هوبستر – ومن الغريب أنه أساء فهم كلماته – : « إننى أفضل بالأحرى أن أكون هريرة وأنا أموء عن أن أكون من هؤلاء المتاجرين بالقصائد الموزونة »[13] .

فلو كان جرفنيوس مجرد عدو « الشعر المتلفظ » ، أو مجرد واعظ للفعل السياسى ، أو حتى مجرد أخلاقى يجب أن يندد بالقوم الذين هم على شاكلة فيلاند وهاينس الفاجر لكان يجب تصنيفه على أنه فولفجانج منتسل ، كمؤرخ سياسى للأدب ، كإعلامى ، لكنه كان ناقدا حقيقيا وباحثا عظيما . وكتابه (التاريخ) ليس فقط خير تاريخ فى الأدب الألمانى قبل هتنروشرر ، بل أيضا – كما يبدو لى – خير تاريخ أدبى فى أى لغة قبل هيبوليت تين ودى سنجتيس ، وكذلك فى المعرفة الواسعة الفعلية والبراعة في الحكي وفى قوة العرض والتشخيص والتماسك والنورانية والحقيقة الأساسية لخطاطيته العامة ، فمن الواضح أنه تاريخ يتفوق على تواريخ وورتول وهالام ، أو إميليانى وجويديتشى ، أوتكنور ، أو حتى فيلمان وأمبيرونيسار . وبالرغم من خواتيم الخطب السياسية والتيار التحنى التعليمى ، وبالرغم من خجل مصطنع لالتقاطات لتحاليل عينية للأعمال الفنية فإن (التاريخ) وخاصة فى طبعته الأولى (قبل تدفقه ووحدته تنقطعان من جراء التوسعات والتصويبات وإدراج مواد معرفية

(٩) المصدر السابق .

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢٠

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٧

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٩

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٨ من المقدمة .

واسعة)[١٤] فإنّه حافل بعقيدة جمالية صارمة وروح نقدية قوية وإن كانت تتراخى فى الغالب . ولقد نجح جرفنيوس فى الربط بين التاريخ والنقد ، بين المسح الحاشد للأجناس الأدبية الحركات الهائلة والسير الثقافية للكتاب العظام : كلوبشتك ، فيلاند ، لسنج ، هردر ، جوته ، شيلر ، وجان بول .

والفصل الأخير وحده عن « الشعر الرومانسى » يبدو بشكل مسهب غير متعاطف وحافل بالإشكال . وينتقد جرفنيوس الحركة الرومانسية ووشائجها الكاثوليكية ، ونزعتها الغنائية الغامضة ولا مسئوليتها الأخلاقية ومداها فى أرض الأحلام وماقبل التاريخ . وبالنسبة لجرفينوس فإن الإنجاز الشعرى الواقعى للعصر يبدو أنه مفرط فى الصغر : فإنّ تَيْك يبدو أكبر شخصية ممثلة للشعراء ؛ ونوفالس ينال التنديد ؛ فليس يجرى مدحه ولكنه يتناوله ببرود شديد ؛ وإ .ت . أ . هوفمان هو « مخلوق مريض » وهو يبدو أنه ينتج فى الأغلب موادا خاما لمستقبل الأعمال الفنية[١٥]. وقد نَفَر جرفنيوس من أوثان شبابه وخاصة من جان بول الذى كان عزاؤه الأكبر فى سنوات عمره الأولى عندما التقى به فى حانوت ملابس جاهزة[١٦] ، وقد برز أنّه استفاد كثيرا لصالح النقد من السابقين عليه مباشرة . لكن جرفنيوس يسلم بأنه « فى الرومانسية بدأ شعرنا يفسد ، لقد أصبح سماداً لحقل مبذور ، منه نبتت علوم التاريخ الأدبى والتاريخ الفنى والأساطير دفعة اللغة »[١٧] . ولقد رأى جرفنيوس قيمة النقد الجمالى عند الأخوين شلجل اللذين « ابتعثا ولم يبدعا علما جديداً كاملا وهو التاريخ الأدبى »[١٨] . وهو نفسه شعر بأنه (أبدع) ذلك العلم بمفرده ، وأنه كان أول من طرح « عملا فنيا محكيا »[١٩] يحلّ محلّ التراكمات الخفية الواسعة الأكثر قدما .

(١٤) أنا دائما أقتبس من الطبعة الأولى وهو النص الذى ظل بلا تغيير عبر كل الطبعات فى هذه الفقرات ، الطبعة الخامسة (١٨٧١ – ١٨٧٤) تنحرف فى معظمها كما أبرز هذا اليوم كارل بارتش . زيادة على ذلك فإن الإجزاء الهامة تقنيا ظلت دون أن تُمَسّ .

(١٥) « التاريخ » ، المجلد الخامس ، ص ٦٥٧ ، ص ٦٧٤ ومابعدها ، ص ٦٨٤ – ٦٧٥

(١٦) أنظر السيرة الذاتية العامة : « ج . ج . جرفنيوس الحىّ بذاته » (الطبعة الأولى ، ١٨٦٠ ؛ ليبزج ، ١٨٩٢) ص ٧١ ومابعدها .

(١٧) « التاريخ » ، (الطبعة الخامسة) ، المجلد الخامس ، ص ٦٧٨

(١٨) « التاريخ » ، (الطبعة الأولى) ، المجلد الخامس ،ص ٦١٤

(١٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢

ومـــن المؤكد أن جرفنيوس فى تطبيقه هو السلالة الدقيقـــة للأخوين شلجــل بالرغم من أيديولوجيته المختلفة تماما والاعتراضات العديدة التى وجهها ضد كتاباتهما وآرائهما [٢٠] .

إنَّ لدى جرفنيوس معياره (هو) الجمالي كما طرح أحكاما جمالية بشكل دائم ، رغم إنَّه رفض أى علم جمال شكلى . ولقد ذهب إلى أن الحكم الجمالى يجب أخذه بثقة على نحو تلقائى دون تدقيق لدى المؤرخ . وعن النظرية فإنه لايشير إلا فى إطار عام لمصادره عند أرسطو ولسنّج وجوته وهمبولت (وكان يجب أن يضيف شيلر) [٢١]. وهناك ذوق كلاسيكى ألمانى محدد يشكّل الكتاب : إعجاب لاحد له باليونانيين وبصفة خاصة هوميروس ؛ حب شكسبير ؛ تقدير لسنج وتعاطف عميق مع المرحلة الكلاسيكية عن جوته وشيلر . والروح الجرمانية القديمة لايجرى استشعارها إلا فى تناول العصور الوسطى . ورغم أنه يوجه إنتباها شديداً للعلاقات الدولية والمصادر الألمانية ، فإنه يصل دائما إلى نتيجة مفادها أن التنفيذ الألمانى متفوق على أنموذجه – فعلى سبيل المثال « فإن منشد الحب الرفيع » هو بشكل ما أعمق وأكثر « باطنية » من شعر الشعراء المغنيين الجواليين رغم أنه اعترف فيما بعد بأن مدى موضوعات ذلك الشعر أكثر ضيقا [٢٢] . زيادة على ذلك ، فإنه يأخذ فى الحسبان الجو الذى كتب فيه مع الأخوين جريم كزميلين له فى جامعة جوتنجن . وقد احتفظ بوجهة نظر نقدية بارزة تجاه الأدب الألمانى فى العصر الوسيط . وهو يتحسّر على العبادة المبالغ فيها لقصيدة « نيبولنجنليد » التى لايمكن وضعها من الناحية الجمالية على مستوى هوميروس ولاتصلح كأنموذج للمحاكاة القومية [٢٣] . ومناقشة فالترفون دى فوجلفند وفولفرام وجوتفريت لاتحيد عن الاعتبارات الجمالية ؛ والمجلدات المخصصة للقرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر التى يمكن أن تكون تاريخية بل هى تاريخية بشكل أنقى تصدر أحكاما

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٦٠٩ ، ص ٦١١ ، ص ٦١٤ ، ص ٦٢١ ومابعدها .

(٢١) المصدر السابق ، الملجد الأول ، ص ١١

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٩ ، ص ٣٢٢ وتعد الأمر فى الطبعة الثانية (١٨٤٠) والطبعات اللاحقة . المجلد الأول ، ص ٣١١، ص ٣١٤ ، ص٣١٦ أو الطبعة الخامسة ، المجلد الأول ، ص ٤٨٣ ، ص ٤٨٦ ، ص ٤٨٨

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧١ – ٢٧٣

نقدية باستمرار ولاتفسد إلا بنقص التعاطف مع التراث اللاتيني الثقافي والذوق الكاثوليكي من الزخرفة الغربية (الباروك) .

وذروة ما في هذا الكتاب هو تناول العصر الكلاسيكي العظيم : عصر لسنج والذي هو بالنسبة لجرفنيوس قد حدّد بأوضح شكل الفن الألماني على أنه واقع « بين الشمال والجنوب ؛ بين الأراضي الواطئة واليونان ، بين الطبيعة والمثال » والذي في عمله « ناثان الحكيم » رغم النظم السيئ « أبدع أكبر عمل مميز ألماني في شعرنا الحديث بعد (فاوست) جوته » [٢٤] ؛ وهناك عصر فيلاند والذي ندّد به ولكن حلله بإطناب كبير ؛ وعصر هردر الذي يعاني من نزعة التقوى ونزعته العالمية ، وأخيراً عصر جوته وشيلر واللذين تتبّع سيرتهما الثقافية المتوازنة بعناية شديدة . وهناك مقالات خاصة قد خصصت جانباً لأفضليات جرفينوس : الثوري جورج فورستر الذي أشرف على إصدار كتاباته مع مقدمة طويلة ؛ و ج . هـ . فوس الذي تبدو له ترجمته لهوميروس الينبوع العظيم للكلاسيكية الألمانية [٢٥] . ويحكم جرفنيوس على فترة « العاصفة والاجتياح » حكما قاسيا ويصف دور جوته فيه ويؤكد تباعد جوته عن رفاقه في هذه الجماعة . وعكس الافتراضات الألمانية المعتادة يعرف جرفنيوس أن « التجربة » ليست معيارا بالمرة للشعر . وكان جوته دائما « عند حافة التجربة المُعاشة : وهو مستعد لإنهائها ، وقادر على السيطرة عليها قبل أن يبدأ عمله (الشعرى) » . وهو يقف « عند الحدود الخطرة بين الشعور والتأمل ، بين الغريزة والوعي » ، وهو يعرف أن هبة « الاستمتاع بالأشياء بعمق وفي الوقت نفسه لايزال يضعها على مسافة موضوعية » هي القوة الحقيقية للشاعر [٢٦] . ويرى جرفنيوس الرحلة إلى إيطاليا على أنها تطهير أخلاقي وجمالي ، على أنها خطوة « من الخروج على القانون إلى النظام والنورانية ، من الهمجية في شمال أوربا إلى ثقافة الجنوب » [٢٧] . ويهلل جرفنيوس للصداقة مع شيلر ، ويعرض علم جمال جوته (بما في ذلك الرمز) بشكل متقلقل ،

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٠٦

(٢٥) عن المجلد السابع عن جورج فورستر « الكتابات الكاملة » ٩ مجلدات ، ليبزج ١٨٤٣ وقد أعيد عند هانس ماير « الأعمال الأساسية » ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٣ - ٣٦٠ وعن فوس « « التاريخ » ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٥

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧٨

ثم يمجّد بشدة « هرمان ودوروثيا » لجوته ، « القصيدة الوحيدة التى استطاعت كل القرون الحديثة أنْ تطرح بها بعثا يونانيا من الموت بدون تعليق أو تبرير » (٢٨) . وجوته – إذن – هو شاعر ملحمى أساسا ، عاجز عن كتابة التراجيديا ، مدفوع بطبيعته إلى الموضوعية والنزاهة والسكينة النهائية ، والبرود الأولبى و « التسامح المؤلم » فى سنواته الأخيرة (٢٩) . ولقد استغل جرفنيوس بشكل كبير « رعب جوته من التاريخ وعمائه عن أهمية الثورة الفرنسية ، وعبوديته الكوميدية للملكية ، وتمجيده الشديد لأشد الأحداث والموضوعات تفاهة » (٣٠) . وكان يمكن لجوته أن يكون فرجيل لكنه لم يصبح إلاّ أو فيد – أو بالأحرى – إذا صححنا قوله – نعتبر ذوق جرفنيوس الاستثنائى بالنسبة لعمل جوته « هرمان ودوروثيا » مثل ثيوقريتوس (٣١) . ومسرحية « فاوست » هى أيضا ملحمة حافلة « بالفجوات والألغاز والمتناقضات » ، وهى تعكس الأحوال المختلفة والأساليب المتباينة لحياة جوته بدل أن تكون دراما ذات وحدة (٣٢) . ومثل كثير من معاصريه يتحسّر جرفنيوس على تطور جوته الأخير الشامل « إن المرحلة الأورفية – كما يسميها – ليست إلا فضولا سيكولجيًا » . و « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » هو « هلامى سديمى » ؛ والأقصوصة « تافهه دون شك » (٣٣) . والجزء الثانى من « فاوست » ليس سوى مجرد مجاز لحياة جوته : « إنّ أصل هذه القصيدة وطبيعتها وتفسيرها منفرّة مثل تعليقات دانتى أو تاسو على تأليفيهما » . وسوف « ننحّى جانبا مثل (الفردوس المستعاد) لملتون أو دراما كلويتشك المفروضة » (٣٤) . وحتى الأعمال الكلاسيكية لجوته يحكم عليها فى الغالب حكما قاسيا وفق محك الوحدة الكلاسيكية وإتسّاق النغم . وفى مسرحية جوته « إيجمونت » يوجد تنافر بين المناظر الشعبية الفلمنكية والتأثيرات الأوبرالية . ورواية « فيلهم ميستر » تنقسم إلى قسمين

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٧١ – ٤٧٢

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٩٦ ، ص ٤٩٨ ، ص ٧٠٤

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٥٧٥ ، ص ٣٩٦ – ٣٩٧ ، ص ٧٠٩

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٩

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٠٦

(٣٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧١٨

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧٢٢ ، ص ٧٢٤

غير متساويين . ومسرحية « إيفيجينيا » وحدها هى الوحيدة « الزهرة الأنقى فى الثقافة الحديثة » [٣٥] .

ويُطْرَح شيلر فى مقابل جوته بمثل ما يُطْرَح التراجيدى مقابل الملحمى ويمثل مايُطْرح الذاتى مقابل الموضوعى ، وبمثل مايُطْرح شاعر الوجدان مقابل الشاعر الفطرى . وهو بهذا يضع فى ذهنه التفرقة التى رسمها شيلر بين شعر الوجدان وشعر الفطرة . وإعجاب جرفنيوس بكتابات شيلر الجمالية وأهميته السياسية والوطنية يصعب أن تكون أكبر . والمشروع الكلى للتراجيديا التاريخية يبدو لجرفينوس الهدف الأقصى للشاعر الحديث . وشيلر المطروح بين الفن النمطى لسوفوكليس والفن الفردانى عند شكسبير أوجد التوفيق بين الطبيعة والثقافة ، بين القديم والحديث ، والذى يعدّه ذروة المثال الجمالى [٣٦]. غير أن إحساسه النقدى غير قانع بحل تجريدى ، غير قانع بالتوازى الذى رسمه بين جوته وشيلر ، أو حتى بما توصل إليه من نتيجة مفادها أن النزاع للأفضلية بينهما لايمكن حله بمثل ماهو قائم بين أفلاطون وأرسطو ، بين أريوستووتاسو ، بين روسو وفولتير ، مما لايمكن حلّه [٣٧] . ومن الناحية العملية يرى جرفنيوس أشكال قصور تمثليات شيلر . ولايقتصر الأمر على التمثليات الأولى والتى يفضل من بينها « فييسكو » بسبب موضوعها التاريخى [٣٨] . بل يمتد الأمر إلى « فالنشتين » . ففى المسرحية الأخيرة يستكين شيلر لقدرته ويستسلم « للعلاقة الخالصة بين الفعل والكارثة والتى هى تصدّع دائما عند شكسبير وجوته» [٣٩] . بمثل ما لم يقدر جوته فى عصره أن يحقق ملحمة هوميروسية وفشل مع مسرحيته « المواضع » [٤٠] . ولم يحقق الكمال فى الأنشورة الرعوية المتواضعة « هرمان ودورثيا » . ولم يحقق شيلر التراجيديا الشكسبيرية التى يغذيها التاريخ لأن ألمانيته ينقصها التاريخ الحقيقى . وهكذا اخترع جرفينوس خطاطية (كان يمكن أن يتخيلها

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٠٢، ص ٤٦٧ ، ص ٩٨

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٦٩ ، ص ٤٩٢ ، ص ٤٩٥ ، ص ٩٢ ، ص ٥٠٦ – ٥٠٧ ، ص ٥١٢

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥١١ ومابعدها ، ص ٤٤٢

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٦

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٦

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٧٥ – ٤٧٦

فريدريك شلجل الشاب أو هيجل) تكون جمالية وتاريخية فى الوقت نفسه . إنها قائمة على أساس الهرمية الكلاسيكية للأجناس الأدبية وفى قمتها التراجيديا والملحمة . والملحمة التى هى موضوعية وهادئة تتحول إلى الماضى . والتراجيديا التى هى ذاتية ومنخرطة فى عصرها تواجه الحاضر [٤١] . والشعر الغنائى والتعليمى يعد أدنى فى الأجناس الأدبية . ويبدو الشعر الغنائى لجرفينوس دائما علامة على الهواية الفنية نظراً لأن ماهو هواية يفلت مـن الموضوعية » [٤٢] . والقصائد الغنائية مثل طفولة الشاعر وهى مهمة فى ذاتها لاشئ إلا إذا كان الشاعر قد تقدم على نحو أبعد ؛ هكذا يحكى لنا فيما يتعلق بهيلدرلين الذى يبدو لجرفينوس مجرد حالم رومانسى [٤٣] . ويرسم جرفينوس فرقا بين الشاعر القومى « الذى يغزل فى وقت الفراغ خيوطه على مغزل الزمن » والشاعر الشخصى « الذى يستمد الخيوط بجهد من أعماقه الداخلية مثل العنكبوت » [٤٤] . ومايهم ليس إلا الدراما والملحمة ، الفعل التراجيدى أو البطولى – وهى المُثُل التى دافع عنها لسنّج بينما ارتعب هردر ذو النفس الغنائية اللينة « لمرأى حمام الدم من جراء قول لسنج (الأفعال هى موضوع الشعر) وهذا يحدث بين الشعراء » [٤٥] . ولم يهتز جرفينوس إزاء المذبحة ، وهيوميروس وشكسبير وجوته وشيلر ظلّوا باقين ناجين بعدها . والألمان فى عصرهم الذهبى ، العظيم فى تراجعه والمنفصل للأبد ، حقق وحده من بين الأمم الحديثة وحدة الهللينية والمسيحية وحقق الثقافة الحديثة الحقيقية [٤٦] . لقد حقق الألمان هذا رغم الحياة القومية التعسة – فى زمن العار القومى وفى عزلة عالم الأحلام الجميلة . لقد حسد جرفينوس اليونانيين والإنجليز الذين فى عصرى بركليز وشكسبير قد حققوا الوحدة المثالية للعظمة القومية والحرية بالفن .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٩٢ ومابعدها

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧٠٠

(٤٣) المصدر السابق ، الطبعة الخامسة ، المجلد الخامس ، ص ٧١٧

(٤٤) المصدر السابق ، الطبعة الأولى ، المجلد الخامس ، ص ٦٥٠

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٥٦

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٠

وعلى هذا فإن كتاب جرفينوس التالي يقع في أربعة مجلدات عن « شكسبير» (١٨٤٥ – ١٨٥٠) ولقد جذب الكثير من الانتباه عندما قدّمه ف .ج. فورنفيل في عام ١٨٧٤ في العالم الناطق بالإنجليزية إلى أن توارى في الظل عندما أصدر الناقد الإنجليزي أ.س. برادلي كتابه [٤٧] عن شكسبير بقراءة أكثر دقة وإمعانا للتراجيديات . وكتاب (شكسبير) لجرفنيوس لايزال يحتفظ بأهمية خاصة باعتباره المحاولة الأولى – بعد محاولة أولريتشي – لعمل مسح تفصيلي لتمثيلات شكسبير وإعطاء جرْد نَسَقي لنظرة شكسبير الأخلاقية . وبينما يؤكد أولريتشي على مسيحية شكسبير فإن جرفينوس الدنيوي يطور بتطويل شديد أطروحة السلامة الخلقية لشكسبير وماعنده من إتزان وعدالة ونقص في التحامل والإحساس العام . فبالنسبة له « تكون الأخلاق غير منقسمة عن الشعر الحقيقي » . وتمثيلات شكسبير« تمثل ذلك النظام الأعلى والعدالة الخالدة في الشئون الإنسانية ، أي أصبع الربّ » [٤٨] . ورغم أن جرفينوس لايؤمن بالعدالة الشعرية بمعنى نسق من الجزاء الدقيق ، فإنه يرى العدالة متحققة حتى في الانتهاكات الظاهرية . إن (حالة) الموت حاسمة : وكورديليا « تموت في عظمة المخلصة التي تغير مظهرها ، ولير في التوفيق والتصالح ، وجلوستر وهوبيتسم وكنت بفرح » [٤٩] . وتطور شكسبير (وهو ينقسم إلى فترات) يجري تصوره أيضا كتصور أخلاقي . ويفسّر جرفينوس السوناتات على أنها سجل تطهير خلقي . ويتوحّد شكسبير بشدة مع الأمير « هال » ، وهكذا يدافع عن رفض فالستاف والتنديد بفالستاف باعتباره « تجسيدا للطبيعة اللطيفة الحسية الحيوانية للإنسان » [٥٠] ومسرحية « أنطونيو وكليوباترا » تثير فيه القلق لأنها تظهر استرخاء مؤقتا في نسيج شكسبير الخلقي ، وهو يرى صدى في المادة نفسها ، الصراع « بين الواجب السياسي والعاطفة غير الخلقية » ويأسى لنقص النبالة في البطلين [٥١] . ومما يثير الفضول بما فيه الكفاية أن جرفينوس يقدر مسرحية « سمبلين » تقديرا رائعا ،

(٤٧) المقصود هو كتاب « التراجيديا الشكسبيرية » الذي ألفه برادلي عام ١٩٠٤ (المترجم) .

(٤٨) « شكسبير » (أربع مجلدات ، ليبزج ، ١٨٤٩ – ١٨٥٠) ، المجلد الرابع ، ص ٣١٥

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٩٦

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٤١٠ – ٤١١ ، ص ٢٢٠ ، ص ٢١٩

(٥١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٨٤ ، ص ١٠٥

ومسرحية « لير » تبدو « لاهوتا طبيعيا شعريا » قريبة من الملحمة الواردة فيما قبل التاريخ [٥٢] .

وإمعان النظر الأخلاقى يتوحّد مع البحث عن الوحدة الفنية ويتطلع جرفينوس فى كل مكان بحثا عن « الفكرة الرئيسية » ، بحثا عن الأطروحة الموحدة [٥٣] ، ويجد مهمته النقدية متحققة عندما يستطيع أن يجد صياغة عامة لتمثيلية أو مجموعة من التمثيليات ، عندما يستطيع أن يقول إن « تاجر البندقية » هى مسرحية تختص بعلاقة الإنسان بالتنبؤ أو أن مسرحية « سمبلين » تتحول إلى مفهومين متعارضين أو صفات أخلاقية ، الاخلاص والحقيقة ضد الزيف واللاحقيقة [٥٤] . وجرفينوس على وعى تام بإخطار النزعة العقلانية . وهو يكره الهيجلية ، وكثيرا ما احتج ضد ردّ الأمور إلى الصياغات التجريدية [٥٥] ؛ ولكن نقده فى التطبيق يُنْتَهك بعجزه عن الهرب من نزعته التعليمية الشديدة ، من تصوره السيكولوجي – الأخلاقى الكلى عن التمثيليات . وهو يستطيع أن يدلى بملاحظات ممتازة عن التقابل وتشابك المناظر وحالات العقل :حديث كلوديوس وهو يركع فى ندم عاجز كتوازٍ مع حالة هاملت العقلية ؛ وإستجابة فولومنيا لكور يولانوس كأمر متوقع فى النظر المبكر الذى يفضى إلى إبعاده [٥٦] . وعلى أى حالة فإن جرفنيوس فى الغالب تماما لا يرى التمثيليات كتمثيليات ولكنه لا يفحص إلاّ الشخوص معزولة . ويجب أن نستمد الفعل من الشخصية نظرا لأنه لايستطيع أن يسمح لشكسبير بما يعده قدرية [٥٧] . وحتى الساحرات فى « ماكبث » هى « مجرد التجسيد للإغراء الباطنى » [٥٨] . ويجب أن يكون هناك دائما ندم أخلاقى فى الشخوص التراجيدية وهناك استغلال شديد على نحو كله عبث لدعوة كورديليا لجيش « فرنسى »

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤١٣ ، ص ٤٦٤

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠ ، ص ٥٤ ؛ المجلد الثانى ، ص ١٩١ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٧١ ومابعدها ، ص ٢٩٧

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٠ ، المجلد الثالث ، ص ٤٥٤

(٥٥) المصدر السابق ، على سبيل المثال ، المجلد الرابع ، ص ٣٦٢

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٠ ، المجلد الرابع ، ص ٣٦٣

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٥٦

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣١٦

لغزو إنجلترا ، وخطيئة ديدمونة في التسبب في وفاة أبيها ، والاندفاع العاطفي لروميو وحتى الطُرقُ المنحرفة لهاملت التي تسببت في المذبحة الشاملة النهائية [٥٩] . وتحليلات الشخوص والمواقف هي في الغالب غبية على نحو ممل ويهاجم ما هو واضح . وبصفة عامة فإن جرفينوس يثبت عينيه على التمثيليات ولايحدث إلاّ نادراً أن يقوم بتطبيقات معاصرة على شكسبير لكنه يطور بالفعل الأطروحة التي مفادها أن ألمانيا هي هاملت ، وهو قول شاع من جراء قصيدة فريليجرات (١٨٤٠) . وهو ينتهي بتزكية شكسبير للألمان باعتباره « معلما ذا تفكير حر » – السلطة التي لاتقبل الجدل والذى يُبقي الدعوة للتقدم مفتوحة » [٦٠] . وكما في « تاريخ الأدب الألماني » فإن المعاصرة أو الواجب إزاء عصره قد دمّر جرفينوس الناقد ، كما حدث بالفعل بالنسبة لعديد من معاصريه في ذلك العصر .

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٨ ، ص ٣٩٩ ؛ المجلد الأول ، ص ٤٣ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٩٧ – ٢٩٨

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٦ وما بعدها ؛ المجلد الرابع ، ص ٤٢١ ؛ المجلد الأول ، ص ٤ ؛ المجلد الرابع ، ص ٤١٨

المصادر والمراجع

Max Rychner, Georg *Gottfried Gervinus. Ein Kapitel über Literatur- gschichte,* Bern, 1922; good .

Rudolf Unger, " Gervinus und die Anfänge der politischen Literatur- geschichtsschreibung in Deutschland, " *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen,* philologisch-historische Klasse, Fach- gtuppe IV, Neue Folge, Band I, No. 5 (Berlin, 1953), pp. 71-94 .

See comment in Vittorio Santoli, " Deutsche Literaturgeschichte und Literaturkritik im 19 . Jahrhundert, " *in Fra Germania e Italia* (Florence, 1962), pp. 252 - 63 .



الهيجليــون



من بين كل الأنساق فى الفلسفة المثالية الألمانية نجد أن نسق هيجل كانت له أوسع أصداء فى النقد الأدبى . و« محاضرات علم الجمال » لهيجل لم تنشر إلا بعد وفاته عام ١٨٣٥ لكن أقواله السابقة والأكثر أهمية المنهج الكلى لجدله والخطاطية العامة للتطور التاريخى أثارت عددا من التلاميذ والمريدين ليحاولوا الاشتغال بالنظرية الأدبية والتفسير حتى قبل وفاة الأستاذ . ولسوء الحظ فإن القليلين قد فهموا وضع هيجل المتوازن بعناية تأكيده على وحدة الفكرة والصورة ، المحتوى والشكل ويمكن القول إن أتباعه لم يلتقطوا إلا جانبا من التناول وهو « الفكرة » التى سرعان لم تصبح إلا محتوى فلسفيا أو خلقيا أو دينيا للعمل الفنى. أما الهيجليون - سواء تقبلوا أم لم يتقبلوا نسقه الكلى - فقد كانوا فى النقد الأدبى أشد الصيادين قسوة فى قنص الأفكار « المحورية » أو « الرئيسية » : أصحاب المجاز الذين ردوا العمل الفنى إلى تصور لنظرية فلسفية أو وثيقة فى تاريخ التغير الثقافى .

ومسرحية « فاوست » لجوته حتى قبل نشر الجزء الثانى أتيح لها هذا التناول . فكارل فريدريك جوشل (١٧٨٤ - ١٨٦٢) فى كتابه « جوته ومسرحيته فاوست واستمرارية الرجل » (١٨٢٤) يفسر مسرحية « فاوست » ببساطة على أنها إرهاص شعرى وتأكيد لفلسفة هيجل : « إن الطريق الذى سار فيه فاوست هو الطريق الضرورى الذى يجب أن ينتهجه الفكر » ، لأنه يسير فى مسار تطوره من خلال كل أحوال الصراع : الفرق بين الإنسان والله ؛ بين الذات والموضوع ، بين الفردى والعام ، بين هذا العالم والعالم الآخر [١] . وبعد عام نشر هرمان فريدريك فلهلم هنريش (١٧٩٤ - ١٨٦١) كتابه « قراءة جمالية لفاوست جوته » (١٨٢٥) والذى جذب احترام جوته وإن كان انتباها محيرا وربما يكون هو الدافع الذى حثه على العمل لكتابة الجزء الثانى [٢] . ويؤول هنريش مسرحية فاوست استنادا للثلاثية [٣] الهيجلية

(١) ليبزج ، ١٨٢٤ ، المجلد الأول ، ص ١٤٢

(٢) لاهاى ، ١٨٢٥ انظر : إريك سيمان : « مساهمة فى بحث ظهور الجزء الثانى من « فاوست » لجوته : جوته وهنريش » ، هانوفر ؛ ١٩٢٨ طبعة بيل ديس .

(٣) المقصود هنا ثلاثية الجدل الهيجلى التى شاع أنه يقول بها وهى الأطروحة والنقيض والمركب . ومن الغريب أن هيجل فى كتابه (علم المنطق) يقول إن الجدل يكون أحيانا خماسيا مما ينفى عنه مثل هذا التسطيح الشائع للجدل . (المترجم)

حيث يجدها في كل فعل ومنظر وموقف وشخصية . وهو يعرف من النظرية أن محتوى كل تراجيديا حقيقية يجب أن يكون تصالح الله والإنسان ، ومن ثمّ ثبت بأن فاوست سيتم إنقاذه بعد أن « اعترف بحرية بأنه قد أثِم » [٤] .

ولقد أصبح شكسبير الضحية الأخرى لهذا التناول . فإدوارد جانس (١٧٩٨ - ١٨٣٩) وهو فيلسوف تشريع فسّر مسرحية « هاملت » كتراجيديا الفهم ، أو تراجيديا الفهم الذى يستقل عن العقل : إن هاملت ينتهك الأخلاقيات بتشريحه للأخلاقيات والعقل ينتصر فى النهاية مع فورتيبراس ، الدولة المشخصة [٥] . ونفس النزعة التصورية المجدبة تسود أيضا التفسير الألمانى النَّسقى الأول لشكسبير مثل محاولة أوجست فلهلم شلجل : وهو كتاب أولريتشى « الفن الدرامى عند شكسبير » (١٨٣٩) وهرمان أولريتشى (١٨٠٦ - ١٨٨٤) ليس هيجليا بالمعنى الاصطلاحى ، فهو فى الحقيقة ينتقد فلسفة هيجل ، ولقد شيّد نسقه الخاص من الإلحاد الفلسفى [٦] . وكتابه المبكر « تاريخ الفنون المتشابكة » (١٨٣٥) كان - على أى حال - غارقا تماما فى الجدل الهيجلى (وربما الجدل الخاص بالأخوين شلجل) « بتطوير » فكرة الفن والأجناس الأدبية المتمايزة للفن فى « ضروريتها » [٧] . ويحتوى الكتاب عن شكسبير على معلومات تاريخية كثيرة مستمدة من المصادر الإنجليزية بما فى ذلك المعلومات عن كتاب الدراما الإليزابيثيين الآخرين ، لكنه مهتم أساسا بالبرهنة على أن شكسبير يعتنق وجهة نظر مسيحية متسقة . التراجيديا عند شكسبير « تمثل دائما قدرا مباشرا للعدالة الإلهية والضرورة الخلقية » [٨] . ويجرى فحص التمثيليات من أجل أفكارها الأساسية ويتم عرضها فى « ترتيب مثالى » يمر من « حب العرائس » لروميو وجولييت عبر « حب الأزواج » عند عطيل و « الحب الأبوى » عند الملك لير وتراجيديا « ماكبث » عن الإرادة والفعل فى الدولة إلى تراجيديا الفكر الكلية السديدة

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٢

(٥) « هاملت شكسبير » فى « أشتات من الكتابات » (برلين ، ١٨٣٤) ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٩ - ٢٩٨

(٦) أنظر : « مبدأ ومنهج الفلسفة الهيجلية » (لاهاى ، ١٨٤١) ، « المبدأ الأساسى للفلسفة » (مجلدان ، ليبزج ، ١٨٤٥ - ١٨٤٦) وعديد من الكتابات المتأخرة .

(٧) برلين ، ١٨٣٥ ، المجلد الأول ، ص ٢٣ والمجلدان لايناقشان إلا الملحمة والشعر الغنائى .

(٨) « تاريخ الفنون الهللينية المتشابكة » ، لاهاى ، ١٨٣٩ ، ص ١٦٢

الرقيقة في « هاملت » . ويبدو أولريتشي أنه الكاتب الأول الذي يندد بمهمة هاملت في الانتفاع من وجهة نظر مسيحية وعجز هاملت عن الفعل هو فضيلة أكثر منه خطيئة . وهو يغني لأنه يحاول أن « يتملّص من يد الله مباشرة » ، لأنه يريد أن يكون « السيد المطلق » ، يريد أن يكون « الله » [9] . وفي الممارسة فإن بحث أولريتشي عن فلسفة شكسبير أفضى غالبا إلى تأكيد أقسى نوع من العدالة الشعرية . ويجرى عقاب جولييت وكورديلياو ديدمونة بسبب خطاياهن أو زلاتهن ؛ وباريس الذي طلب يد جولييت يلقي العقاب بسبب الطريقة الضحلة التي يتصور بها الحب ؛ وكذلك أوفيليا بسبب « أحلامها الخاصة باللذة الحسية والسعادة الدنيوية » [10] .



وهنريخ تيو دور روتشر (١٨٠٢ - ١٨٧١) شبيه تماما بأولريتشي في تفسيراته لشكسبير . وهو يستحق الانتباه بسبب دفاعه النظري عن المنهج الهيجلي وبسبب التأثير الذي مارسه على كاتبين من الكتاب العظام : بلنسكي وهبل . لقد أعجب به بلنسكي وفي بعض المناسبات ينثر أقواله ؛ ولقد رأى هبل فيه معلما نقديا واستمع لفترة لنصيحته وفي السنوات المتأخرة (١٨٤٥ - ١٨٦٣) كان روتشر ناقدا مسرحيا ذا تأثير في برلين وكتب أيضا عن نظرية التمثيل [11] . لكن مقالاته الأولى وخاصة عن شكسبير وجوته تمثل نقدا هيجليا متزمتا في نقائه . ومجموعة « معالجة فلسفة الفن » (١٨٣٧ - ١٨٤٢) لها مقدمة على شكل تحليل « لعلاقة فلسفة الفن والنقد بالعمل الفني الجزئي » [12] مما يظهر وعيا واضحا بالمشاكل . وهدف النقد كما يؤكد روتشر هو « أن نفهم الأعمال الفنية العظيمة في معقوليتها الداخلية وفي وحدة الفكر والعرض » ولتزويدنا « ببصيرة في ضرورة العضونة » . وهو يدرك أن الصعوبة قائمة في إظهار « كيف يحقق الفكر الحدسي الحر الشكل والحدود ، وكيف يقتضي

(٩) المصدر السابق ، ص ١٨٧ ، ص ١٩٧ ، ص ٢٠٥ ، ص ٢١٩ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٣٣ ، ص ١٨٦

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٩٤ ، ص ٢٠٠ ، ص ٢١١

(١١) « فن التصوير الدرامى » ، ثلاثة مجلدات ، برلين ، ١٨٤١ - ١٨٤٦ ؛ « التناول الدرامى والجمالى » ، ليبزج ، ١٨٦٤ وهناك قائمة بالمختارات من العروض التحليلية المسرحية عند كلاين ، ص ٩٨ - ٢٢١

(١٢) برلين ، ١٨٣٧ - ١٨٤٢ ، المجلد الأول ، ص ٣ - ٧٢

اللامتناهي الشكل المتناهي »[١٣] . وروتشر في الممارسة مثل الهيجليين الآخرين يصوغ أولا الفكرة الرئيسية العامة ثم يحاول أن يُكبّسل كل تفصيلة في صياغة. وهكذا فإن « فكرة » مسرحية « تاجر البندقية » هي « الجدل المنهزم ذاتيا للقانون المجرد » . وحتى هجران لا نسلوت جوبو لسيّده ، وهرب جسيكا من بيت الزوجية وعمل الخواتم في الفصل الأخير يجب عرضه على نحو يلائم الخطاطية . وسوداوية أنطونيو يجرى تفسيرها على أنها تبزغ من « تناقض فعال لا شعوريا بين طبيعته المثالية ومصالحه وأهداف نشاطه التجاري » وانْصياع بورنيا لرغبة أبيها الأخيرة في مسألة الثلاث علب الخاصة بالجواهر تطرح معتقدا تعسفيا وترفعه إلى مرتبة الإلزام الأخلاقي : إنها تثق بالعناية الإلهية وتثق بنوع الرحمة المسيحية [١٤] . ومع الأصالة الشديدة الماثلة يدافع روتشر عن كل تفصيلة في مسرحية « روميو وجولييت » و« الملك لير » . وهو يدفع بسهولة الاتهام فإن الفرصة الشريرة وحدها هي التي تسببت في وفاة المحبين . وهو في جدله « فإن الفرصة تساهم فحسب في كشف الأمر المحتّم الذى لا مهرب منه »[١٥] . إن لير يقاسي من جراء خطيئته الأصلية ، « التضليل المخيف بوضع الكلمة محل الفعل ، ووضع الحديث محل العاطفة » . وجنونه الذى لايجب تفسيره سيكولوجيا يرجع إلى الانفصال الباطني نفسه بين الكلمة والفعل [١٦] . ولكن على الإنسان أن يعترف بأن روتشر رغم الحشو التجريدي الكثير يطرح مشكلات حقيقية في « الملك لير » ، وتبدو الخاتمة بالنسبة له مثل حكم الدينونة : فلير وجلوكستر « يتخففان من خطاياهما بالإفراط في معاناتهما ويصبحان شخصيتين يُعاقَبان بسوء الحظ »[١٧] . وكثير عند روتشر يمكن أن يسرّ المفسرين المحدثين لشكسبير من الذين يبحثون عن الرموز والمراسلات والقصيدة المسيحية . وهم يوجهون كثيرا من الانتباه لنص شكسبير أكثر مما فعل روتشر ، لكنهم يشاركون الهيجليين سوء الفهم العقلي للفن .



(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤ من المقدمة .

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٢٤ ، ص ١٠٢

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤ ، ص ٤٢

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٢١ – ١٢٢ ، ص ٧٩

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٨٨

ويبدو كارل روزنكرانتس (١٨٠٥ - ١٨٧٩) بالمقارنة مع روتشر - وهو كاتب سيرة هيجل - أكثر المؤرخين ثقافة ودراية . وكتابه « تاريخ الشعر الألماني في العصور الوسطى » (١٨٣٠) يطبّق خطاطية هيجلية على الأدب الألماني في العصور الوسطى . إن الأدب ينتقل من الحدس (الشعر الملحمي) إلى العاطفة (الشعر الغنائي) إلى الفكر (الشعر الجدلي) . وفي خلال هذه المراحل تظهر أشكال ثلاثية للتقدم . فالشعر الغنائي - على سبيل المثال - يتقدم من فشل الحب الرفيع إلى « سيد الغناء » إلى الأغنية الشعبية . والقوى الروحية - فردية الجرمان البدائية ، عالمية الكنيسة ، التصوف المستمد من الشرق - تلقي بظلالها على الأدب ؛ ولكن داخل هذه النزعة النسقية يهدف روزنكرانتس إلى أن ينقل المزيد من المعلومات العينية وبعض النقد . وهو على سبيل المثال يعطي قيمة كبرى لـ « تيتورل » [18] . وكتاب « مرجع التاريخ الألماني للشعر » (١٨٣٢ - ١٨٣٣) هو بالأحرى أكثر خطاطية وأكثر تعسفا في تصنيفاته . وعندما كان الناقد دي سنجتيس مسجونا في قلعة دل أوفو في خليج نابولي ترجم الكتاب إلى الإيطالية ؛ ولقد أراد أن يتعلم الألمانية وقد توفّر له الكثير من الوقت [19] . وروز نكرانتس في كتبه المتأخرة حرّر نفسه ببطء من التسلّح الثقيل بالمفاهيم الهيجلية . وهناك كتاب هام عن « جوته وأعماله » (١٨٤٧) لا يزال يتحرك داخل الخطاطية الهيجلية للتطور : لقد تقدّم جوته من الثقافة إلى الطبيعة ، إلى المثال ، ومن ثم إلى « الفكرة » [20] . لكن كتاب « ديدرو وأعماله » (مجلدان ، ١٨٦٦) هو ببساطة كتاب تاريخي وسيكولوجي ووصفي . إنه عمل رائد وكان بارزاً في ألمانيا في ذلك الوقت بسبب التعاطف والفهم اللذين كرّسهما روزنكرانتس لديدرو : فهو ملحد ومادي ، وهو كاتب له سمعة متوهجة من أجل الخلود .

وأهم كتاب لروزنكرانتس هو « علم جمال القبح » (١٨٥٣) والذي - إن يكن بقوة تأملية فعلي الأقل - يظهر العبقرية التصنيفية الفذة . إن مجرد فكرة وجود جمالية

(١٨) لاهاي ، ١٨٣ ، ص ٧ من المقدمة ، ص ٧ ، ص ٢٧٦ ، ص ٤٣٤ ، ص ٤٩٧ ، ص ٥٠٨ ، إلخ .

(١٩) انظر المجلد الرابع من كتابنا هذا (تاريخ النقد الأدبي الحديث) .

(٢٠) كونجسبرج ، ١٨٤٧ ، ص ١١١

للقبح (وإن كانت ليست جديدة تماما) [٢١] هي فكرة رائعة . ويذهب روزنكرانتس إلى أن القبح لايفيد فحسب في إحباط الجميل في الفن ، بل هو أيضا – بالمعنى الهيجلى – سلب أصيل للجمال إنه يقتضى نظرية – بمثل ما يقتضى الشر فى فلسفة الأخلاق ، أو المرض فى علم الأحياء [٢٢] . ويطرح روزنكرانتس سلّما تقدميا للقبح : من « الهلامى » إلى « غير السديد » وأخيرا إلى « المفكك » . و « الهلامى » ينقسم إلى « غير المتبلور » و « اللامتماثل » و « اللامتناغم » . وينتقل « المفكك » من « الشائع » (« الصغير » ، الضعيف » ، « المتدنى ») إلى « المنفّر » إلى « الكاريكاتورى » . و « المنفّر » هو أيضا يتم تصنيفه فى ثلاثية « الفج » و « الميت والأجوف » و « المرعب » والذى بدوره ينقسم إلى أقسام فرعية إلى « التافه » و « المثير للغثيان » و« الشرير » (والذى هو أيضا يندرج فى سلم ثلاثى : « الإجرامى » ، « الشبحى » ، و « الشيطانى ») وهو أقصى نقطة يمكن أن يصل إليها القبح » . ولكن حتى « الشيطانى ينقسم إلى ثلاثية : « العفريتى » و« الخُبزبونى » و « الإبليسى » [٢٣] . ويحاول روزنكرانتس أيضا أن يحدد ويضرب المثل لمقولات على نحو : العجيب والزخرفة الغريبة والزخرفة البشعة لكى يدرج الكاريكاتور والمحاكاة التهكّمية . والزخرفة الغريبة التى يجد صعوبة فى تمييزها عن العجيب تتألف « من محاولة إعطاء دلالة لما هو مبتذل شائع ، لما هو مجّانى وتعسّفى عن طريق تنظيمات شاذة الشكل » [٢٤] . ومعظم هذا هو مناقشة سيكولوجية أو اصطلاحية عن معنى المصطلحات لكن روزنكرانتس يرفعها بتصاوير عويصة عديدة مستمدة أساسا من الأدب وهو لا يخجل من ذكر الفاحش أو الغائط – وهى علامة على وقاحة نادرة فى هذا الوقت وهذا الموضع . والعلاقة النهائية بين القبيح والجميل تظلّ بدون حل على أى حال ، والنسيج الجدلى الفج يصعب أن يكون مبررا . ويدرك روزنكرانتس أن « التقابل العنيف يمكن أن يصبح جميلا » ، وأن هناك « مركّبا مشروعا للأضداد المتنافرة » (وواضح أنه عرف سولجر) ؛ وهو مفتون بتجليات القبيح فى كل أشكاله .

(٢١) هناك إشارات عند جان بول وسولجر ، لكن كريستيان هرمان فايس (١٨٠١ – ١٨٦٦) فى كتابه (نسق علم الجمال) (ليبزج ، ١٨٣٠) أو أرنولد روج « المدرسة الجديدة فى علم الجمال » (لاهاى ، ١٨٣٧) بحث المفهوم صراحة وباستفاضة .

(٢٢) كولنجسيرج ، ١٨٥٣ ، ص ٤ من المقدمة .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١٣ – ١٤ من المقدمة .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢١٧ ومابعدها ؛ ص ٢٢٠ وأيضاً ص ٢٨٦ ومابعدها .

لكن هذا التدريب في المثالية الألمانية وقناعاته الكلاسيكية أفضت به إلى أن يستنتج أن الفن « يجب أن يضفي طابعا مثاليا على القبح ؛ أي يجب تناوله وفق قوانين الجميل »[٢٥]. وهو لايستطيع أن يبعد عن التوحيد القديم بين الفن وإبداع الجمال المثالي .

★ ★ ★

والرغبة نفسها في توسيع وتعديل خطاطية علم الجمال الهيجلي هي الدافع وراء عمل فريدريك تيودور فيشر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) . لكن هذه الرغبة أفضت به إلى التباعد الشديد إلى علم نفس تجريبي ؛ إلى واقعية جديدة . لقد ألّف فيشر كتابه « علم الجمال » (١٨٤٦ - ١٨٥٧) على شكل (خلاصة جمالية) في ستة مجلدات ضخمة وبجانب هذه الموسوعة الضخمة الهائلة كتب فيشر الكثير من النقد العيني عن جوته وشكسبير ومعاصريه المباشرين : إدوارد موريكه ، جوتفريد كلر ، هبل ، وأولاند [٢٦] .

وفيشر طوال حياته انتقد بعنف الجزء الثاني من مسرحية جوته « فاوست » باعتباره غامضا ومجازيا متعسفا وحافلا بالشك الأخلاقي و « العبث والإثارة والعنف والمنفّر والسخيف عن عمد » [٢٧] . ولم يكتف بأن يكتب محاكاة تهكمية شاملة عن « فاوست » (الجزء الثالث ، ١٨٦٢) بل كان لديه حتى جراءة لتخطيط عمل يعد امتدادا للجزء الأول لسرحية « فاوست » على نحو كان يجب أن يكتبه جوته بمقتضاه . وهذه الممارسة الغريبة في « النقد الإيجابي » [٢٨] يكشف محدوديات ذوق فيشر وتخيله . إنّها خطة مبكرة بها كان على فاوست أن يمرّ بمجموعة من المجالات المحددة : الدين ، السياسة ، العلم . وكان يجب على فاوست أن يرتكب جريمة حقيقية ، وكان

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٩٤ ، ص ٤٢

(٢٦) انظر : « النقد الإيجابي » ، مجلدان ، توبنجن ، ١٨٤٤ ؛ « النتيجة الجديدة » ، ستة مجلدات ، شتوتجارت ، ١٨٦١ - ١٨٧٣ ؛ « قدماء ومحدثون » ، ثلاث مجلدات ، شتوتجارت ، ١٨٨١ - ١٨٨٢ ؛ « النتيجة الجديدة » ، شتوتجارت ، ١٨٨٩ ؛ « فاوست لجوته » ، الطبعة الثالثة ، شتوتجارت ، ١٩٢١ ؛ شكسبير - حديث ثقافي » ، ستة مجلدات ، شتوتجارت ، ١٨٩٩

(٢٧) « فاوست لجوته » ، ص ٥٥

(٢٨) « النقد الإيجابي » ، النتيجة الجديدة ، المجلد الثالث ، ص ١٣٧

عليه أن يعيش وكان يجب عليه أن يموت موتة بطل كانتحار إرادى من أجل أمته . ويعجب فيشر بالجزء الأول إعجاباً شديدا ، وهو يستخلص منه مفهوما عن الشخص والأسلوب ويواجه الجزء الثانى بهذا الأنموذج . وهو يعرف الواقعة التي مفادها أن جوته قد غيّر وأنه لم يحقق شيئاً فى الجزء الثانى مختلفا تماما عن الجزء الأول لكنه يتجاهل هذا .

ومشروع فيشر قد فشل حتى كتجربة ذهنية لأنه لم يفهم حقا أسلوب الجزء الأول ، وحاول أن يصحح ويحسّن جوته فى إتجاه مثاله الجمالى : « إنه شكسبير وقد تطهّر » وقلّل من « فن الزخرفة الغريبة » ، إنه مثال هيمن أيضا على مقالاته ومحاضراته عن شكسبير [٢٩] وهذه الأقوال تمجيد لشكسبير على أنه « الواقعى » الأصيل العظيم لكنها تطرح تحفظات عن نزعته الأسلوبية المتكلّفة وطنطنته والفطنة المفروضة والحبكة المهملة . وفى الممارسة نجد أن تفسيرات فيشر هى تفسيرات سيكولوجية إلى حد كبير . ويُطْرح هاملت على أنه رجل واسع التخيل أكثر منه إنسان حساب أو مثقفا أو صاحب إرادة مشلولة . إن هاملت صعب ، متهور ، بل حتى ماكر وخادع وساخر وممثل ، وقد تسبب وعيه الذاتى فى تحويله إلى إنسان راسخ يتمتم بالفعل » [٣٠] . و « المسرحيات التاريخية » لشكسبير هى الأنموذج الكبير الذى يوصى به للألمان : يجب إبداع دراما قومية جديدة ، تاريخية وسياسية ، نقطة تقاطع بين إبداع شيلر وإبداع شكسبير [٣١] .

والأكثر حيوية عن هذا الاهتمام الأكاديمى للتوفيق الشديد بين المثالية والواقعية ، بين الكلاسيكية الألمانية وشكسبير ، هو الذوق العينى لفيشر من أجل فن غنائى صميمى عند صديقه إدوارد موريكه ، وبصفة خاصة من أجل الواقعية الفكهة عند

(٢٩) من أجل هذا انظر : « النقد الإيجابى » حلقة جديدة المجلد الثانى ، و « شكسبير – محاضرات » ، وهى محاضرات مما كتبه فى السبعينيات والثمانيات بإشراف ابنه روبرت فيشر من مذكرات دونها الطلبة . والمجلد الأول بتمامه هيمنت عليه مقدمة « هاملت » وجرت ترجمتها والتعليق عليها منظرا إثر منظر .

(٣٠) « النقد الإيجابى » حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ٦٥ – ١٥٦ ، ص ٩٠ ، ص ١٢١ ، ص ١٢٩ ، ص ١٣١ ، ص ١١٥

(٣١) « النقد الإيجابى » حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ١ – ٦٢ وتصدير عام ١٨٦٠ يقرر بعض التحفظات ضد التصورات السابقة وبالنسبة للتوفيق بين شيلر وشكسبير انظر : « علم الجمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٤١٦ – ١٤١٩ .

جـــوتفريد كلر . وروايتـه المتقلبــة « وكذلك الواحــد » (١٨٧٩) تظهر كيف ابتـعد كثيرا عن الكلاسيكية الألمانية . إن فيشر يريد واقـعية ، ولكنّها واقعية فكهة ، طبيعية بشكل حَسَن ، واقعيــة « مشرقة » ، « واقعـية شعـرية » تنأى عن الهجائية القاسية ، نقد اجـتـماعي مرير أو قبح منفّر . وفي البناء الهائل لكتابه « علم الجمال » نجد أن الــروح الكوميـدية هي أيضـا المـثـال الأعلى عنـد فـيشـر والكومـيديا هـى الجنس الأدبى الأعلى .

ويتـألف كتاب « علم الجمال » من فقرات عديدة تقّرر أطروحة في رسائل جريئة تسربت داخلها تعليقات مستفيضة مطبوعة بحروف أصـغر تشخص وتناقش كل علم الجمـال السـابق . والمجلد الخـامس بكامله (١٨٥٧) مـخصص لنسق متطور عن فن الشعر . وكتاب « علم الجمال » ليس إلا عرضـا معدّلا ومصحّحا لعلم جمال هيجل ، لكنه يقلب الخطاطيـة الكلية رأسـا على عقب بشكل أسـاسـي . فـفـيشـر - على عكس هيجل - يولي انتباها شديدا للجمال الطبيعي . وهناك مجلد بكامله يحلل « الوجود الموضوعى للجمـيل » ، بدءًا من جـمـال النور واللون والهواء والماء والأرض ، بجـانب جمال النباتات والأسماك والطيور ومـا إلى ذلك إلى الإنسان . وهـذا التراتب متعارض مع « الشكل الذاتى لوجود الجمـال » ، التخـيل ، الذى يحلله فيشر ويقسّمه ويفرّع التقسيمـات دون أن يعبأ تمامـا بالفن . والفن يبدو أخيـرا على أنه مـركّب الطبـيعة والتخيل [٣٢] . ورغم أن فيشر لا يزال يتحرك في الثلاثية الجدلية الهيجلية فإنه واضح أنه تخلّى بالفعل عن الجدل والتضمين الهيجلي الخـاص بدمج الفن فى التاريخ . ويذهب فيشر إلى أن تاريخ الفنون فى مـعظم أجزائه يتطابق مـع تعدد أنواعـها ، لكنه يُدْخل مـفـهوم « الصـدفـة » الذى يسـمح بوجـود اللاعـقلانى والمجـانى ويدمّـر مطلب الجدل باستنباط مفاهيمه [٣٣] . ومع « الصدفـــة » يأتى تأكيد أكبر بكـثير على « الصـورة » لا الفكرة ، وعلى الفن باعتباره « إضـفاء الطـابع الأبــدى على الجزئى » ، والتـأكيد المتعلق بهذا عـلى الكوميــدى فى « وصفــه السالبى تجاه الفكـرة » . إنّ الكوميــدى « يقـاوم نفاذ الفكرة » لأن روح الكومـيديا هـى « روح البـاطنيـة » [٣٤] . وبينما يتناول

(٣٢) « علم الجمـال » ، ستة مجلدات ، روتلنجن - شتـوتجارت ، ١٨٤٦ - ١٨٥٧ ولقد تحدث عن علم جمال جديد وأعيد هذا فى « النقد الإيجابى » (توبنجن ، ١٨٤٤) ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٣ - ٢٩٦

(٣٣) « علم الجمال » ، المجلد الأول ، ص ٩٤ .

(٣٤) « علم الجمال » ، المجلد الأول ، ص ١٤١ .

هيجل الهجائية والكوميديا والرواية الكوميدية الحديثة على أنها لحظات فى التاريخ ، فإن فيشر يحلل الهزلية والفطنة والفكاهة بالتفصيل كمقولات مستقلة . ويلغى فيشر أيضا الثلاثية الهيجلية الخاصة بالأسلوب – الرمزى والكلاسيكى والرومانسى – ويطرح صراعا بين مبدأين رئيسيين هما التشكيلى والتصويرى – وهو صراع يقيم تقابلا بين الأسلوب الواقعى الفردى العينى والتراث الكلاسيكى [٣٥] .

والمجلد المخصص لفن الشعر مخيِّب للآمال بشكل محزن ؛ إنه يكاد يكون تجميعا لكل الأمور الشائعة فى فن علم الجمال المثالى الألمانى . وتفسير الفكرة والصورة ، المحتوى والشكل ، الحاجة إلى كلية تولد « صورة عالمية » فى كل صورة مفردة ، وحدة الصورة المجازية والموسيقى ، العرض والحالة ، التشكيل والإيقاع كلها معروضة ومدافع عنها بنورانية [٣٦] . ولكن فيشر حينئذ يستقر على عرض تقليدى لنظرية الأجناس الأدبية . ونحن نجد الثلاثية المعتادة المؤلفة من الملحمة والشعر الغنائى والدراما حيث تُعد الملحمة تعبيرا عن الماضى والشعر الغنائى تعبيرا عن الحاضر والدراما تعبيرا عن المستقبل [٣٧] . والفصول عن الملحمة معتمدة اعتمادا كلّيا على آراء فلهلم فون همبولت وأوجست فلهلم شلجل . والملحمة موضوعية ، مجردة ، متواصلة إلخ . والشعر الغنائى يجرى تناوله بأصالة أكبر لايسبب التشخيص المعتاد له على أنه ذاتى أو أنــه « منضبط » فى الــزمن ، بل بسبب التصنيف العبقرى لأجناسه الفرعية : التسارع نحــو الموضوع فى الترنيمة والديثرامب ؛ « التحلل الخالص للموضوع » وقد تحقق فى الأغنية ؛ و « الإنفصــال البطئ والمتنامى عن الموضوع » فى الأشكال التأملية التفكيرية مثل المرثية [٣٨] . وتعد الدراما الشكل الأسمى . وتجرى مناقشة التراجيديا بالمصطلحات الهيجلية على أنها صراع وتصالح القوى الأخلاقية – رغم أن فيشر يقرّ بوجود أنماط أدنى . وهو يتبين أنه فى التراجيديا قد يفنى البرئ . وهو يدافع عن براءة ديديمونة وكورديليا وأفيليا دفاعا حاراً ضد المتمسّكين بالتقاليد من

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢١١ – ١٢١٥

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢١٦ ، ص ١٢٤٣ ، ص ١١٦٦ .

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢٦٠

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٣٢٠

أجل « العدالة الشعرية » [٣٩] . والكوميدى هو « فعل حرية الوعى الخالصة » . والكوميديا هى ذروة الأجناس الأدبية لأنها تسبغ أكبر درجة من الحرية على الذاتية . « إنها تحتوى *الجليل والتراجيدى* » [٤٠] . وعلى أى حال فإن الكوميديا تتأرجح على حافة النثر ، على حافة العقلانية ، على حافة البلاغة . ولا يستطيع فيشر أن يشارك فى تنبؤ هيجل بفناء *الفن الباطنى* ، لكنه يشارك معاصريه فى شعورهم بتدهوره . بل إنه ليصادق على حجة جرفينوس من أن عصر الشعر قد انتهى على الأقل مؤقتا وهو ينتقد بحدة جماعة « ألمانيا الفتاة » والشعراء السياسيين فى العصر (وخاصة هرفج) باعتبارهم أناساً غير مُتناغمين مزعجين منقسمين لايقدرون ولم ينتجوا شعرا أصيلا [٤١] . وليس لديه إلا الاحتقار لهاينى وهو يعترض على النزعة العدمية السائدة كأطروحة فى « مريم المجدلانية » لهبل رغم أنه يعجب بالتمثيلية كدراسة سيكولوجية [٤٢] . ومن الناحية المزاجية فإن فيشر هو متفائل للغاية بل إنه حتى ليؤمن بالنزعة المادية المبتذلة . وفى السياسة (وقد بدأ كديمقراطى متطرف وانتهى كمعجب ببسمارك) وفى الأدب يبحث عن الوسط الذهبى ، التوازن الدقيق، الحسّ المشترك ، والإحساس بالفكاهة . ولاعجب أنه تخلّى عن نزعته الهيجلية المبكرة واشترك فى التيار *المتجه إلى الوضعية والواقعية المعتدلة* .

وفيشر فى السنوات المتأخرة (١٨٦١ و ١٨٧٣) نشر نقدا مستفيضا لكتابه « علم الجمال » وهو شجب ودفاع ذاتى يتصف بشجاعة عقلية نادرة . و قد تخلّى عن البناء العام ومنهج « علم الجمال » وقد ندد « بحركة المفاهيم » الهيجلية وتقبل وجهة نظر كانت من أن الجميل لايبزغ إلاّ فى فعل الحدس ، وأن « الجمال الطبيعى »

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٠٦ ومابعدها ، ص ١٤٢٣ ، ص ١٤٢٩ والمناقشات عن أضرب التراجيدى فى المجلد الأول ، ص ٣٠٠ ومابعدها . وعن الشخوص النسائية أنظر : « النقد الإيجابى » حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ١١ من المقدمة وص ٨ من المقدمة ، ص ١٤ ومابعدها ، ص ٢٠ وعن أوفيليا أنظر أيضا « شكسبير – محاضرات » ، المجلد الأول ، ص ٤٧١ – ٤٧٢

(٤٠) « علم الجمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٤٤٣ – ١٤٤٤ ، ص ١٤٤٥

(٤١) « النقد الإيجابى » ، المجلد الثانى ، ص ٣١٥ . العروض التحليلية عن هرفج ، المصدر السابق ، ص ٢٨٢ ومابعدها وأيضا فى « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الرابع ، ص ١٦٦

(٤٢) أنظر « الدراما الجديدة . هبل » فى « القدماء والمحدثون » (شتوتجارت ، ١٨٨٩) ص ١ – ٢٦ وخاصة ص ١٦ ومابعدها .

لايمكن مناقشته فى استقلال عن التخيل [٤٣] . ومن جهة أخرى فإنه فى رسالتين علميتين وفي بحث أسبق « حالتا المحتوى والشكل فـــى الفن » (١٨٥٨) [٤٤] يدافع دفاعا قويا وفعليا عن وحدة الشكل والمحتوى ، الشكل « ممتلئ بالمحتوى » والذى « فيه تعبير » ؛ وهو يهاجم علم الجمال الصورى الذى لدى هربارت وخاصة عند روبرت زيمرمان بسبب ما فيه من « جمع زخرفى غريب للتصوف والرياضة » . و « الشكل الخالص » عند فيشر لايوجد كواقعة جمالية ، نظراً لأن « الشكل لايشايع المادة بل ينبعث منها » . إن الشكل ليس إلاّ « شكل المحتوى ، الحاوى الخارجي للمحوى الداخلى » [٤٥] وهو يدرك أنه ورفاقه الهيجليين قد صغّروا المشكلات المشروعة للبناء والشكل الخارجى [٤٦] . لكنه لايستطيع أن يتفق مع نظرية تفصل الشكل عن الفن وتتجاهل الدور الحاسم للرمز فى الفن .

وبحث فيشر الأخير « الرمز » (١٨٨٧) يحدّد أقصى مرحلة من تطوره نحو علم جمال سيكولوجى وتجريبى ، بينما هو لايزل يتمسك بما يعده ماهية الوضع المثالى ، وهو يحلل تحليلا حريصا المعانى المختلفة لمصطلح « الرمز » . إن الرمز هو أكثر من مجرد دمج الصورة والمعنى (على نحو ما أن الخبز والنبيذ فى القربان المقدّس أصبحا متحدين مع جسد المسيح) وليس الرمز أيضا هو عين « الأسطورة » التى يجب أن يُسَمَّى رمزيا ، ووراء هذا المعنى الأول للرمز في الدين يعترف فيشر بمرحلة ثانية على أنها رمزية حيوية الطبيعة التى يضيفها الشاعر . والرمز بهذا المعنى الثانى هو

(٤٣) « نقد كتابى فى علم الجمال » ، فى « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الخامس ، ص ١ – ١٥٦ ، المجلد السادس ، ص ١ – ١٣٢ وخاصة المجلد السادس ، ص ١١ والمجلد الخامس ، ص ٦ .

(٤٤) زيوريخ ، ١٨٥٨ متاح فحسب فى إعادة طبع لكتاب « النقد الإيجابى » بإشراف روبرت فيشر (برلين ، ١٩٢٠) المجلد الرابع ، ص ١٩٨ – ٢٢١

(٤٥) « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الخامس ، ص ٨٥ ، ص ٨٦ ؛ المجلد السادس ، ص ٢١ ؛ المجلد السادس ، ص ١٥ ، المجلد السادس ، ص ١٦ (المؤلف) وقد فضلت فى ترجمة هذا النص ألا أترجم النصّ بمصطلح الإطار الخارجى والإطار الداخلى بل لجأت إلى مصطلح أرسطو عندما تحدث عن الحاوى والمحوى . ومن الملاحظ أن فيشر استفاد من هيجل الذى قال إنه فى العمل الفنى يتحول المحتوى إلى شكل والشكل إلى محتوى . (المترجم)

(٤٦) أنظر تصدير « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ٤ من المقدمة وص ٦ من المقدمة حيث يوجه فيشر الانتباه إلى تحليله لتاليف مسرحية (لير) فى كتابه « علم الجمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٤ – ٤٩

الإحيائية أو التشبيهية المجسمة التي استلْهمت « بحقيقة كل الحقائق من أنّ الكون والطبيعة والروح يجب أن تكون كلها واحدة في أصولها » . إنه فعل « تقمص وجداني » وهو يحلله بمصطلحات سيكولوجية خالصة . وهو يميز مراحل مختلفة لتقمّص وجداني حسّي خالص ، تقمص حركي ، ومرحلة نهائية من التوحيد بينهما . ويبحث فيشر عن بنية للمرحلة الأخيرة في الأحلام التي تنتج من بواعث فيزيائية ، وفي لغة الحركات والإيماءات .ويقول إن التقمص الوجداني ليس مجرد ترابط يضاف إلى العلاقات الشكلية التي تشكّل الجمال الخالص . بل بالأحرى حتى الجمال الرياضي والمنطقي يتشابه مع التقمص الوجداني . وليس هناك مبدأن في الفن – « التناغم » و« المحاكاة » بل ليس هناك إلا شئ واحد : التقمّص الوجداني التخيلي . وهناك استخدام ثالث لكلمة (الرمز) ، وهو الرمزية المستنبطة بوعي ، وهو العرض الشعرى لما هو ذو دلالة ويكون نمطيا بشكل كلي . وهذا المعنى الثالث يبدو لفيشر خطراً جدا فهو يقترب من المجاز وهو مالم يكف إطلاقا عن التنديد به في الجزء الثاني من « فاوست » وعند دانتي . إن الرمزية هي أساس الفن كله ؛ ولكنها عند فيشر تعني أساس التقمص الوجداني ، حيوية الطبيعة ، التشبيه التجسيمي ، ومن ثم فإنه يؤيد الميتافيزيقا القائمة على وحدة الوجود . وهو يقتبس من فيشته : « الفن يضفي طابعا شعبيا على وجهة النظر الكلية الصورية » [٤٧] .

ويعد فيشر شخصية عظيمة غير عادية ، نظراً لأنه قد يفيد في غالبيته كتصوير للتغير من الهيجلية إلى النزعة الشمولية السيكولوجية . وسيظل كتابه « علم الجمال » المؤلف العظيم للعصر ، وتنقيحاته وإشكالياته الأخيرة عن مشكلة الشكل والمحتوى وعن مسائل مناقشة الرمز لاتزال قائمة لدينا . ودى سنجتيس الذى يكره فيشر مع هذا تعلّم شيئا منه باعتباره ناقدا . والفيلسوف أرنست كاسيرر والفيلسوفة سوزان لانجر قريبان في الغالب جدا من فيشر في تصوّرهما للرمزية والشكل المحسوس .

★ ★ ★

ويمكننا أن نلاحظ أيضاً رد فعل ضد الهيجلية لدى عديد من معاصرى فيشر . وفي معظم الحالات قد تخلّوا ببساطة عن علم الجمال والنظرية وتحولوا مباشرة إلى التاريخ الأدبى المباشر . غير أن تيودور فلهلم دانتسل (١٨١٨ – ١٨٥٠) يمكن أن نميّزه على أنه استثناء ، بسبب وعيه النظرى غير العادى ونورانية موقفه الجمالي

(٤٧) « القدماء والمحدثون » حلقة جديدة ، ١٨٨٩ ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٧ ، ص ٣٠١ ، ص ٣٠٧ ، ص ٣١٠ ، ص ٣٣٧ ، ص ٣٤١

الجديد والذى سبق به ما سيقول به الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه . وهناك كتيِّب مبكر جداً هو « علم جمال الفلسفة الهيجلية » (١٨٤٤) ينقد خلط هيجل الفن بالدين وبالنزعة العقلية التي لاتتبين أن « كل عمل فنى هو عمل مفرد وهو عمل عينى أصيل » . فعند هيجل أن العمل الفني « ليس إلا شكلا خاصا من التعبير والتمثيل الحقيقة » . ويتشكي دانتسل من الهيجليين من أن « تفلسفهم عن الفن يتألف في تحطيم الشكل مع تكرار – يحدث مع العمل الفنى – للمسائل المعروفة لفلسفة الدين والقانون في محتواه » [٤٨] .

وفى عرض تحليلى لكتاب « شكسبير » من تأليف أولرتشي يرفض دانتسل الفرْض الكلي عن شكسبير أو أى شاعر آخر عندما يأخذ بوجهة نظر نسقية تجاه العالم . إن الفكرة « هي عرض تعس يدين عصرا بكامله من العمل السيزيفى الملئ بالعبث برد الموضوع (أى العمل الفنى) إلى التفكير فى الفهم والعقل . إن فكرة العمل الفني ليست سوى ما يتم تصويره فيه . إن الفكرة ليست معروضة فى العمل الفني ، بل هى العمل الفنى نفسه . وفكرة الفن لايمكن التعبير عنها إطلاقا فى مفاهيم وكلمات . أنا لا أستطيع أن أنقل محتواها بأى طريقة أخرى فيما عدا وضعها كلها تماما كما هى أمام العيون » . وعناصرها هى « الحدس والمزاج » ولايتم توصيلها إلا بالتجربة ؛ ويترتب على هذا أنه في العمل الفني « لايوجد شئ جوهرى أو غير جوهرى » . العمل الفني الذى نستطيع أن نحدد فكرته الرئيسية لن يكون عملا فنيا أصيلا إطلاقا . بل من العبث على نحو أكبر أن نفكر أن الفكرة يمكن أن تكون عضوا فى نسق ، نظراً لأنه لايوجد شئ فيه يمكن أن يتلاءم . وإذا كان هناك أى شئ أكثر عمومية عن العمل الفنى فإنه ليس إلا « مزاج » الفنان الذى يعطى « الأسلوب » لأعماله . ولكن هذا ليس إلا « تعميما ذاتيا ، وحدة ذاتية » [٤٩] . ويستطيع النقد « أن يفسر بالنسبة للحدس عملا فى كل فرديته » . ويشعر دانتل أن المقارنة مع المصادر قد يساعد فى إظهار حقيقة المؤلف ويقول إنّ « التاريخ الفنى الحقيقى للشعر » يجب ألاّ يرفع فى النهاية مايمكن أن يكون « تاريخا للأشكال الخارجية فحسب ، بل يرفع أيضا التصورات الباطنية للموضوع من قبل الشعراء المختلفين » [٥٠] و « دون النظر يمينا أو يساراً »

(٤٨) هامبورج ، ١٨٤٤ ، ص ٢٢ ، ص ٤٢ ، ص ٦٢ .

(٤٩) « المقالات الكاملة » ، بإشراف أوتوجان (ليبزج ، ١٨٥٥) ص ٢٠٣ – ٢٢٦ ، ص ٢١٩ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ ، ص ٢٢٦

فإن تاريخاً أدبيا مستقبلياً عليه أن يعرض « تحولات الإنتاج الشعرى على نحو خالص » [٥١] . وهكذا يستطيع دانتسل أن ينقد التاريخ الأدبى المزدهر آنذاك على أنه مجرد تاريخ ثقافى . وهو يشكو من أنّ التاريخ الأدبى فى ألمانيا قد تجاوز المرحلة الوسيطة – بين التأليفات الموسوعية على الطراز القديم والتواريخ الفلسفية والسياسية من النوع الذى كتبه جرفينوس . ومابنقص هو العرض البراجماتى العملى البسيط للمواد . ويقول دانتسل إن ما تحتاج إليه هو الدراسات العلمية عن التأثيرات الخارجية على الأدب الألمانى (الـــذى هو جـزء من الأدب العـالمى ومن ثمّ لايمكن تناوله بشكل مستقل) وعلى الدراسات فى تاريخ النقد وعلم الجمال [٥٢] .

ولقـد استمع دانتسل لنصيحتـه هــو لنفسه فى رسالـة علمية معقـولة تماما هى « أحوال العصر الراد ن فى فلسفة الفن ومهامه الغريبة » (١٨٤٤ – ١٨٤٥) تتبع تاريخ علم الجمال الألمانى مع التركيز على كانت وشيلر وشلنج وسولجر . وهو فى أبحاث أخرى حلل بدقة شديدة بعض الأفكار الجمالية عند موسى مندلسون وجوته وشيلر [٥٣] . ثمّ قـدم طبعة مـن مراسلات جوتشات وبدأ رسالة علمية على نطاق واسع عن لسنج ولم ينجز منها إلا مجلدا واحدا قبل موته المبكر [٥٤] . ولقد كانت هذه الرسالة أول توثيق شامل لموضوع « الحياة والعصور » من مؤلف ألمانى أنموذجى : السيرة التفصيلية فى وسطها التاريخى ، الدراسة التاريخية الدقيقة حتى لمعظم الكتابات الهامشية للسنج مع الاهتمام الدائم بمصادرها وأفكارها وأسلوبها . ولسوء الحظ لم يستطع دانتسل أن يسيطر تماما على مواده ولم يستطع أن يحل كثيرا من المشكلات التى أثارها . ولقد تنازل عن حلمه أن يكون « فنكلمان تاريخ الشعر » [٥٥] . والمثال البعيد لتاريخ فنى للأدب لم يتحقق بالكاد حتى اليوم – واكتفى فى « البحث » بتراكم المخزون الهائل للوقائع والمصادر والتوازيات والتأثيرات التى أصبحت مع تقدم القرن الطابع المتزايد للدراسة الأدبية فى ألمانيا .

(٥١) « المقالات الكاملة » ، ص ١٩٧ – ٢٠٢

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٩٧ ، ص ٢٠٠ ، ص ٢٠٢

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١ – ٨٤ ، ص ٨٥ – ٩٨

(٥٤) « جوتشات وزمنه » ، ليبزج ، ١٨٤٨

(٥٥) « المقالات الكاملة » ، ص ٢٢٦



المصادر والمراجع

I Know of no general study, but see Hans Titze, *Die philosophische periode der deutschen Faustforschung* (1817 - 1839), Greifswald, 1916; and Hans Jürg Lüthi, Das deutsche Hamletbild seit Goethe, Bern, 1951 .

On Rötscher : Robert Klein, *Heinrich Theodor Rötschers Leben und Werke*, Berlin, 1919; and Walter Schnyder, quoted below under Hebbel .

On Rosenkranz there is good comment in B. Bosanquet's A *History of Aesthetic* (London, 1892), pp. 401 - 09 .

Eugen Japtok, *Karl Rosenkranz als Literaturkritiker* (Freiburg im Breisgau, 1946), reviews the early criticism .

On Vischer :

O. Hesnard, *F. T. Vischer,* Paris, 1921; early life and account of the *Aesthetik*; undistinguished .

Hermann Glockner, *F. T. Vischer und das neunzehnte Jahrhundert,* Berlin, 1931; excellent, sympathetic .

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer,* Frankfurt a . M., 1934; critical .

Hannalene Kipper, *Die Literaturkritik F.T. Vischers Giesen,* 1941' slight .

Benedetto Croce, " Ricordo di un vecchio critico tedesco : F. T. Vischer," in *Goethe* (4th ed. 2 vols. Bari, 1946); 132-472 excellent on Vischer's Faust criticism .

Georg Luukács, " Karl Marx und F. T. Vischer," *in Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954), pp. 217-85; Marxist very interesting .

Fritz Schlawe, F. T. *Vischer als Literaturhistoriker*, Diss., Tübingen, 1953. Also, Schlawe, *F. T. Vischer*, Stuttgart, 1959; a good biography .

Willi Oelmüller. *F. T. Vischer und das Problem der nachhegelschen* Ästhetik, Stuttgart, 1959 .

On Danzel : the life by Otto Jahn Prefixed to Gesammelte Aufsatze, Leipzig, 1855 .

Croce, *Estetica*, P. 377, quotes danzel with approval and refers to him frequently .

Hans Mayer, ed., *MeisterwerKe deutscher* LiteraturKritiK (Berlin, 1956), 2, 361-407; reprints two articles .

فريدريك هبل



حقق فريديرك هبل (١٨١٣ - ١٨٦٣) مكانة بارزة كبيرة في ألمانيا خاصة مع بداية القرن . فبشكل واسع أنجز وأشرف على إصدار طبعات جديدة ودرس دراسة شاملة ونال تهليلا باعتباره سباقا على الكاتب النرويجي هنريك إبسن وباعتباره أعظم كتاب الدراما في القرن التاسع عشر .. وجانب من شهرة هبل قد وصلت إلى الخارج ، لكن يتولّد لدى المرء انطباع بأنّ شهرته ظلت أساسا شهرة محلية ، بل حتى أن الاهتمام بهبل في ألمانيا (خارج نطاق الجامعات) قد تلاشى. زيادة على ذلك فإن نظريته في التراجيديا تستحق الاهتمام في سياقنا . ولقد جرى حولها جدال لاينتهي في ألمانيا في علاقتها بالتمثيليات وبمصادرها . وقد تم تحديد أسماء هيجل وشلنج وسولجر و . ج . هـ . شوبارت وروتشر وأكد هذا بتنوّع الباحثون المختلفون .

وهبل نفسه نفى بشدة أنه هيجلي . إنه لم يقرأ «محاضرات علم الجمال» حتى عام ١٨٤٢ وهو في كوبنهاجن وأعرب في الأغلب عن نفاذ صبره مع الفلسفة التجريدية والجدل وما اعتبره التفاؤل الزائف والنزعة الواحدية المتعلقة بالنسق الهيجلي[١] . ومع هذا مهما تكن معرفته الدقيقة بنصوص هيجل فإن هبل في مجال النظرية الجمالية والدرامية هو هيجلي . وهو نفسه أدرك هذا بنفسه فيما يتعلّق بالنقطة الحاسمة في الاثم التراجيدي[٢] . وفي السنوات المتأخرة اقترب أكثر من المفهوم الهيجلي للتراجيديا . وربما تم هذا تحت تأثير

(١) عن هيجل انظر على سبيل المثال : «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٤٠٦ ، «الكتابات» ، ٨ مجلدات ، المجلد الثاني ، ص١٤٢ (٤ ديسمبر ١٨٤٢) ، «الكتابات» ، المجلد الثاني ، ص٢٧٨ (٢ يوليو ١٨٤٣) ، «الكتابات» ، المجلد الرابع ، ص١٥٢ (٦ مارس ١٨٤٩) ، «الكتابات» ، المجلد الرابع ، ص٢٨٢ (١٩ أبريل ١٨٥١) ، «الكتابات» ، المجلد الخامس ، ص٤٥ (١٥ سبتمبر ١٨٥٢) ، «الكتابات» ، المجلد السادس ، ص٢ (٨ يناير ١٨٥٧) ، «الكتابات» ، المجلد السادس ، ص١١٥ (٢٢ فبراير ١٨٥٨) .

(٢) «الأعمال» طبعة تاجبوتشر «المجلد الثاني ، ص٢٨٨ (٢٥ مارس ١٨٤٤)

روتشر والذى كانت مقالته عن «جاذبية» جوته قد قرأها عام ١٨٤٢ والذى بدأ معه التراسل فى عام ١٨٤٧ ومن خلال العروض التحليلية والمنافسات المعرفية المسهبة يبدو أن روتشر قد أثر فى آراء هبل بشأن التوفيق ومكانة التاريخ فى التراجيديا اتجاه النزعة المتزمتة الهيجليّة(٣) ولقد كان فليكس بامبرج هيجليا آخر اتصل به هبل مرارا (بعد ١٨٤٣) وهبل عرف روج ومونت وإن كان قد وصل إلى الاختلاف معهما ، واحترم فريدريك تيودور فيشر الذى كان واحدا من أوائل النقاد الذين تناقشوا معه بجدية(٤) . وهكذا فإن الجو الذى تنفّس فيه هبل حافل للغاية بالهيجلية . والاشارات التى يثنى فيها على سولجر(٥) لا تتناقض مع هذه النتيجة ، وبالنسبة لموضوعنا الخاص يمكن أن نهمل التأثيرات الأخرى . ويجب علينا كما هو المعتاد أن نميّز بين اهتمامنا بنظريات هبل والمسألة المختلفة المتعلقة بميتافيزيقاه أوالعلاقة بين نظرياته وتطبيقه . فهل ستتطابق هذه الدراما وتلك مع نظرياته أم هل ستتناقض معها وتتجاوزها وتهرب منها أو تحتوى وتتضمّن مفهوماً مختلفا عن التراجيديا؟ كل هذه الأمثلة هى خارج تاريخ النقد .

وتحتوى مذكرات هبل ورسائله العديد من الأقوال التى تبدو مفرطة فى الرومانسية فى صياغاتها بالنسبة للمحتوى الشخصى وبالنسبة لدور اللاشعور فى الابداع . ويسمى هبل الشعر «نزيفا ، والشاعر يتخلص من دمه ". وهذا

(٣) يتضح هذا تفاعة عنه شنيدر .

(٤) فيشر «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٤١ - ٢٤٢ (٦ يونيو ١٨٤٧) و«الأعمال» المجلد السادس ، ص ١٣٩ (أول يونيو ١٨٥١) . مطبوع فى «النقد الموضوعى» ، المجلد السادس ، ميونيخ ، ١٩٢٢

(٥) «الأعمال» المجلد الخامس ، ص ٣٢٧ (٢٣ يوليو ١٨٥٦) انظر أيضا «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص ١٢٩ (أول يونيو ١٩٥٨) والمجلد الأول ، ص ٥١٥ (٢ مارس ١٨٣٨) .

الدم يختفى فى رمل العالم»[٦] وهو يقارن كتابة الشعر بالسير أثناء النوم[٧] ، ويوحّد بين الشعر والحلم ، وهو يزينّ أحلامه الأشد تفككا بحذلقة من النوع الفرويدى المؤكد . إن الإبداع مثل الإنجاب يحسن أن يتم فى الظلام[٨] والكتابة هى ضرورة أو إرغام : «ومرحلتها الاستقبالية الأولى تكمن عميقا تحت الشعور . وأحيانا ترتد إلى أحلك مسافة فى الطفولة» . وبالنسبة للتأليف فإن هبل سمع نغمات بأذنه الباطنية . والأطروحات تأتى إليه بالصدفة . وهو أشبه «بغلام يصطاد طائرا كان جالسا بالصدفة هناك وهو لاينظر إليه بدقة إلا عندما أصبح فى يديه»[٩]

هذا هو جانب هبل الذى يبدو فى الأغلب أنه أشبه بتأكيد ذاتى يائس وأنه فى الحقيقة شاعر ملهم وليس مجادلا حول المشكلات الخاصة بخشبة المسرح . ويكرر هبل مرارا وتكرارا أن العمل الفنى هو «غامض وطموح» ، وهو بمعنى مؤكد «رمز لا يُسْبر غوره»[١٠] وهو يجب أن يتجنب سوء فهم الفكرة كمجرد مفهوم تجريدى .

(٦) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٦٣ (٣ سبتمبر ١٨٤٠)

(٧) «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ١٦٤ (١٣ يونيو ١٨٥٤) ، «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ٢٣ (١٢ ديسمبر ١٨٥٤) ، «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣١١ (٢٢ أغسطس ١٨٤٨) ، «الأعمال» ، المجلد الثالث، ص ٢٤١ (٣ يونيو ١٨٤٧) .

(٨) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٥ (أول مايو ١٨٦٣) أيضا «الأعمال» المجلد السابع ، ص ٣٤١- ٣٤٣ ، «الأعمال ، المجلد السادس ، ص ٣٤٨ (١٦ أكتوبر ١٨٦٠)

(٩) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٤٠١ ، ص ٤٧ ، والمجلد الثالث ، ص ٣١١ (١٢ أغسطس ١٨٤٨) ، المجلد السابع ، ص ٣٠٢ (٢٣ فبراير ١٨٦٢) .

(١٠) «الأعمال» ،المجلد الثانى ، ص ٩٦ (٢ فبراير ١٨٤١)

وهو حتى يستجيب بدءاً من فكرة هيجل إلى فكرة رفائيل الأفلاطونية الجديدة . إضافة إلى ذلك فإن الشعر والفلسفة تجمعهما مهمة واحدة . إن الشعر هو «الفلسفة متحققة» ولكن يجب أن تكون فلسفة نامية من الحياة[11] وهو يصرّ على أنّ الفن هو كلّي وجزئي معا ، وعلى الشاعر أن «يلتقط الخارجي المرئي المحدود والمتناهي إذا أراد أن يعبر عن الداخلي واللامرئي واللامحدود اللامتناهي».[12] واللغة في الدراما يجب أن تكون بصرية حفرية ، وهذا هو المعيار الوحيد للفن الجيد الذي لايفشل أبدا[13] .

كل هذه الأمور هي بصائر موروثة من التراث المباشر . ولا يعبّر هبل عن أقصى اهتماماته صميمية إلا عندما يناقش نظرية التراجيديا فى بحثين مكتوبين بفجاجة «كلمتى عن الدراما» (١٨٤٣) وتصديره لتراجيديته «مريم المجدلانية» (١٨٤٤) . وتضاف إليهما المداخل الأدق والأوضح فى الغالب فى مذكراته فهى تشكل تعليقا كاشفا . والأطروحة الوحيدة فى التراجيديا هى علاقة الإنسان بالفكرة ، أو بالمصطلح الحديث علاقة الانسان بنظام العالم ، علاقة الفرد بالكلية . وتمثل التراجيديا بصيرة حقّه بطبيعة العالم ، وهى تصور هزيمة الفرد . من جانب الكون . والالتفات الأصلي لهبل إلى وجهة النظر القديمة هذه هى أن الفرد لايُعَاقَب على تمرّده أو نقص المعيار ، إنه يفنى بكل بساطة

(١١) رسالة فى ٣٠ يوليو ١٨٦٢ ، «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٢٩ ، ص٥٦ ، «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٣٨ ، «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٢٠١ (٧ أكتوبر ١٨٤٢) .

(١٢) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٥١ (يونيو ١٨٤٠) ، المجلد الثانى ، ص٩٥ (٢ فبراير ١٨٤١) ، «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص١٠٦ (٢٥ مارس ١٨٤١) .

(١٣) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٧٠ ، ص٧٢

لأنــه فـرد . «إن الخطيئـة هي خطيئـة أصلية ولايجب فصلها عن مفهـوم الإنسـان » ويصـعب أن تقع داخل الوعى . إنها تُمْنَح مع الحياة نفسها»[١٤] . إنهـا شئ أشبـه بالخطيئة الأولى بدون سقوط محدد وبدون أى أمل للتكفـير ، إنها الخطـيئة غـير الخاطئة فى صميم الفرد . ومن ثمّ لايهم ما إذا كان البطل التراجيدى منخرطا فى مشروع حَسَن أو سيئ ، ولايهم ما إذا كان بريئا أو آثما ، لايهم ما إذا كان يعانى سلبيا أو يتمرّد بطوليا . وعلى أى حال يفضل هبل موت الانسان الخيرً كأطروحة تراجيدية . وقد ردّ على الهيجلى الدينماركى هايبرك (وهيجل) بأن أنتيجون بريئة: كـل ما هـنالك أنها انتهكت «قانونا يتعذر الدفاع عنه يمثل صوريا فكرة الدولة»[١٥] وبالمثل فإن بطله هو آجنس برناور سيكون الضـحيـة البريئة لعـقل الدولة القـاسى وإن كان ضـروريا . والتراجيديا عند هبل تبدو أنها وقد كفّت عن أن تكون «لاهوتا طبيعيا» : وبدلا من هذا فإنها تعرض بيأس ويرعب أن الإنسان باعتباره إنسانا مقضى عليه بالهلاك ، ومقضى عليه حتما مهما يفعل . ولايوجد اختلاف كبير بين الفعل والمعاناة ، نظرا لأن «كل فعل يَنْحَلّ إلي معاناة مواجهة بالقدر أى بإرادة العالم» [١٦] والانسان يعيش فى هاوية : وإذا بزغ منها فإنّ يدا مجهولة تدفعه دائما وترده ثانية إليها[١٧] إن التراجيديا تصالحنا مع مصيرنا. وتربية الإنسان تنتهى عندما «يستوعب علاقته الفردية بالكون فى ضـروريته»[١٨] . ومـا يسـمى بإرادته الحـرّة «يرقى إلى عدم معرفـته باعتـماده على القوانين العامـة» . وإرادة الانسان هى مجرد إرادة الضرورة : الخضـوع لما هو حتـمى[١٩] .

(١٤) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٢٩

(١٥) «الأعمال» ، المجد ١١ ، ص٣١

(١٦) «الأعمال» ،المجلد ١١ ، ص٥٢

(١٧) «الأعمال» ،المجلد الثانى ، ص٥٧ (٣ أغسطس ١٨٤٠)

(١٨) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٢٦٧ (١٢ أغسطس ١٨٣٨) ، «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ٢٦٩ (١٨ سبتمبر ١٨٤٧) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص١٠٢ - ١٠٣ (أول مايو ١٨٤٨)

(١٩) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص٤١٢ (٢١ ديسمبر ١٨٥١) ، «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص١٥٥ (٢ مارس ١٨٤٢) .

والتراجيديا لاتكون ناجحة إلاّ طالما أن فعلها ضروري على نحو مطلق . ومثال هبل هو ابداع شخوص كلهم لهم الحق من جانبهم أو «يبزغ مصيرهم من حقيقة أنهم هم أولئك الناس وليسوا آخرين»[٢٠] «من الغباء أن نطلب من الشاعر مالا يقدمه حتى الرب : التصالح وحل الخلافات . ولكن يمكننا أن نسأل الشاعر أن يعطينا الخلافات نفسها ولايقف بين العرضي والضروري . مسموح بأن يدع كل شخصية تغني ، لكن عليه أن يظهر في الوقت نفسه أن الدمار لايمكن تجنبه وأنه مثل الموت قائم مع الميلاد نفسه»[٢١] . لاتوجد عدالة شعرية سواء في الحياة أو الفن. «لاتوجد إلا ضرورة واحدة – وهي أن العالم يوجد ، وهو هو مهما يرتحل الأفراد في العالم»[٢٢] ويبدو أن الحتمية المتشائمة قد تم دفعها دفعا شديدا بقدر الامكان : إن التراجيديا تظهر من جديد كتعاليم في الرواقية ، في الاستسلام ، في الخضوع للسرّ الملغز .

ويحتمل أن هبل – تحت ضغط المفاهيم الهيجلية السائدة – يتحرك أحيانا نحو اعتبارات تناقض هذا التصور الأساسي مما يفتح مجالات معتمة لنظام عالمي مفترض محكوم «بمركز أخلاقي» ، وحتى هو محكوم بدراما كونية لإله يبحث عن خلاصه . ولايوجد تصالح داخل التراجيديا ، بل التصالح دائما ما «يفشل خارج دائرة الدراما الخاصة» إنه «تصالح في ذاته»[٢٣] ، في صالح الكلية ، لا في صالح البطل الفرد . وليس ضروريا بالمرة أن الفرد . يجب أن

(٢٠) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص١٢٩ (١٤ أغسطس ١٨٤٨)

(٢١) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص٢٦٩ (٢٩ أغسطس ١٨٤٣)

(٢٢) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص٢٨٦ (٦ نوفمبر ١٨٤٣) ، «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص٣١١ (٢١ نوفمبر ١٨٤٣)

(٢٣) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٤١٥ (٢٥ يونيو ١٨٤٤) .

يصبح واعيا بالتصالح (وإن كان من الأفضل أن يفعل) . ويقدّم هبل تشبيها غريبا يصعب أن يكون عزاء وهو التشبيه بالنهر : «إن الحياة مجرى مائى عظيم ، والأفراد فيه قطرات ، لكن الأفراد التراجيديين هم قطع من الثلج التى يجب أن تذوب والتى يحتك بعضها بالبعض الآخر ويتمرد كل منها على الآخر لكى يكون هذا ممكنا»[(٢٤)] ويمكن للمرء أن يقحم نفسه فيقول إن الانسان هو دفْع ثلج فى مجرى العالم والذى سوف يستمر فى التدفق بهدوء بعد الذوبان . فى التراجيديا الخطيئة «تُلْغَى» بموت البطل ، «لكن الأرض الباطنية للخطيئة تظل بدون تكشّف»[(٢٥)] وأحيانا نجد هبل فى مداخل يومياته يقترح حتى تراجيديا كونية فيها العالم «هو جرح الألوهية الكبير» والابداع هو حتى مجرد «الكورسيه المشدود للألوهية»[(٢٦)] «إن هناك إلها مدفونا فى العالم وهو يريد أن ينبعث منه وينفذ فى كل موضع ، فى الحق ، فى كل فعل نبيل»[(٢٧)] ولكن مثل هذه الموضوعات الدالة المتكررة التأملية الأخيرة المستمدة من أفكار صوفية قديمة لاتدخل بوضوح فى نظرية هبل عن التراجيديا[(٢٨)]

وعادة ما نجد تأملات هبل تتركز أكثر على المسائل المباشرة وخاصة علاقة التراجيديا بالتاريخ والحاضر . أحيانا يتكلم كما لو كانت التراجيديا هى

(٢٤) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٢٢٩ (٦ مارس ١٨٤٣)

(٢٥) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٣١

(٢٦) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٢٢٩ (٦ مارس ١٨٤٣) ، «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٣٧٧ (٨ أكتوبر ١٨٣٩) ، «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٣٩١ (٢٨ أكتوبر ١٨٣٩)

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٦٧ (٢٥ سبتمبر ١٨٤٠) .

(٢٨) يحاول بنوفونس فايس أن يجعل هذه الأفكار الصوفية لب نظرية هبل .

والتاريخ شيئا واحدا ، ويسمى الفن «ذروة التدوين التاريخى»[٢٩] وتحدث التراجيديا أساسا فى صيحات التاريخ : وجوديت وهولوفرت ليسا مجرد امرأة ورجل ، بل هما أيضا العبرية وقد طُرحَت ضد الوثنية. وفى مسرحية «هيرود وماريام» نجد عصرين للناس يتقابلان : فهيرود يمثل الجماعة العبرانية وماريام تبشر «بالمولد المسيحى للنصرانية»[٣٠] وعلى أى حال فإن هبل يكره ويندد بالدراما التاريخية لعصره – وكذلك يندد بالتمثيليات الوطنية العريقة فى القدم التى تحاول أن تبعث أمجاد الماضى الألمانى[٣١] والأزمات التاريخية التى تنعكس فى تمثيليات هبل تسمح له بالأحرى أن يركز على الصراعات الكلية ، على المعركة بين الجنسين (والتى يبدو أنه أول من صاغها على هذا النحو بهذا المصطلح) والصراع بين الدولة والفرد ، وبين الإنسان والمجتمع . وهو فى دفاعه عن «مريم المجدلانية» قد يتُناول على أنه الداعى إلى التراجيديا البورجوازية . لكنه لا يعبء بالمسائل الإجتماعية على هذا النحو مثل الفقر أو الصراع بين الطبقات فى أمور القلب[٣٢] ، إنه يتمسّك بالرأى الذى يذهب إلى أن المشكلات الكلية لن تنبعث إلا على أساس مستوى اجتماعى . ومن ثم يستطيع أن يدافع عن المعاصرة كما لو كان هو ضمن جمعية «ألمانيا الفتاة» بل إنه حتى ليحدد غرضه فى الحياة كجهد «لطرح الحالة الراهنة للعالم كما هى وكيف أصبحت على هذا النحو»[٣٣] وهو فى تصديره لعمله «جنوفڤا» (١٨٤٢)، وهى تمثيلية قائمة على أطروحة من العصور الوسطى سبق أن تناولها

(٢٩) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٥

(٣٠) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ – ٢٧ (٢ أبريل ١٨٤٠)

(٣١) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٦٠ – ٦١

(٣٢) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٦٢

(٣٣) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص١٨٦ (٣٠ يناير ١٨٤٧) .

من قبل الرومانسي الأكبر تيك ، يقول هبل إن «كل دراما لاتكون حية إلا طالما أنها تعبر عن العصر الذى تنبعث منه ، أى تعبر عن ذروة مصالحها وأعماقها»[٢٤] . إن الدراما «زمانية» بمعنى أعمق عن الصحيفة اليومية . بل إنّه حتى ليسمى مسرحياته الدرامية «تضحيات فنية لعصره» وهو مهتم دائما بالصراع بين الدراما والتجسيد المسرحى ، وهذا الصراع يربط أمله فى قيام دراما قومية جديدة تكون فى وقت واحد تاريخية ومرآة لعصره ولكن تكون أيضا نبوءة أو «قرن استشعار الزمن»[٢٥] (وهو تعبير يكاد يكون فى عصر المذياع والتليفزيون وهو تعبير فقد ارتباطه القديم بعلم الحيوان) .

كل هذه التأكيدات والمطالب المتناقضة الممكنة يجرى التوفيق بينها فى مفهوم التمثيل عن الآخرين الذى يطرحه الشاعر مما يسمح له بالتالى أن يكون مفسّرا صادقا للماضى متحدثا باسم عصره ، ومبشراً بعصر جديد . «الفن هو ضمير الإنسانية»[٢٦] إن لدى الشاعر رؤية بالواقع الحقيقى . لكن كوْن هبل حالك وغامض ، إنه كون متناقض يصعب النفاذ خلاله . «إنّ القدر الحديث هو خيال ظل الرب ، هو ما لا يُحاط به ، مالا يمكن الإمساك به»[٢٧] إن التفاؤل الهيجلى يتحطم ، لكن هبل لايريد للإنسان أن ينكر إرادة الحياة – كما

(٢٤) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٤٣٢

(٢٥) «الأعمال» ،المجلد ١١ ، ص١٥٢ ، المجلد الأول ، ص٢٦٠ (٢٢ يونيو ١٨٣٨) .

(٢٦) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ١٥٢ (٢٠ فبراير ١٨٤٢)

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٢٢٤

فعل شوبنهور – ولا يريد أن يعدّ العالم فوضى هلامية ، كما فعل معاصره جورج بوخنر ، بل هو بالأحرى يحتفظ بخيط أخلاقى قوى : زهو رواقى صارم، بقايا من النزعة الكانتية التى تربط الإنسان بقانون أعلى حتى فى حطام حياته الفردية وترفعه فوق الحطام[٢٨]

(٣٨) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص٢٥٤ (١٢ يوليو ١٨٤٣) ، «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص٤٤٨

المصادر والمراجع

I quote Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, ed. R.M. Werner. 24 vols. Berlin, 1901-07. Of these: *Werke* 12 vols., as *W; Tagebücher,* 4 vols., *as T; and Briefe*, 8 vols., as B.

Among the books on his theory, see:

Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels*, Hamburg, 1903, 2d. 1930.

Arthur Kutscher, *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas*, Berlin, 1907.

Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg, 1948 4th ed. 1958), contains three important chapters on Hebbel.

Joachim Müller, *Das Weltbild Friedrich Hebbels* (Halle, 1955), has a good chapter, "Die Kunst und das Drama."

On sources, see:

Hermann Glockner, "Hebbel und Hegel," *Preussische Jahrbücher*, 188 (1922), 63-86.

Ludwig Marcuse, "Der Hegelianer Hebbel - gegen Hegel," *Monatshefte*, 39 (1947), 5.6-14.

Walter Schnyder, *Hebbel und Rötscher unter besonderer Berücksichtigung der beiderseitigen Beziehungen zu Hegel*, Berlin, 1923.

In English, Edna Purdie, *Friedrich Hebbel, A Study of his Life and Work* (Oxford, 1932), devoted a few perfunctory pages to his "Conception of Tragedy" (PP. 225-69)



أرنولد روج

(١٨٠٢ - ١٨٨٠)



إن أشكال التوتر بين تلاميذ هيجل وأتباعه قد أصبحت واضحة حتى إبان حياة هيجل .لكن الانقسام الفعلي إلى جناح يميني وآخر يساري لم يتم الإعلان عنه إلا في عام ١٨٣٧ من جانب ديفيد فريدريك شتراوس مؤلف كتاب « حياة يسوع » (١٨٣٥) ، وفي عام ١٨٣٨ أسس أرنولد روج مع تيودور اشترماير مجلة فصلية جديدة « حولية المعرفة والفن الألمانيين » (حُظِرتْ عام ١٨٤١) وقد أصبحت ساحة الهيجليين من اليسار . والاختلافات بين الجناحين كانت إلى حد كبير اختلافات سياسية ودينية : فالهجيليون اليساريون كانوا ليبراليين ومتطرفين أشداء وكانوا ينتقدون بعنف التزمت البروتستنتي التقليدي . وفي مجال النقد الأدبي كان روج أبرز المتحدثين باسم هذا الجناح اليساري ؛ ولقد طوّر التركيبة الفريدة من التاريخية الهيجلية والسياسية المتطرفة ، طور التركيبة الفريدة من النسبية والإيمان الكامل بالتقدم . وجرى تصور التاريخ على أنه سيرورة طويلة نحو تأسيس الحرية ، والأدب هو انعكاس لهذه السيرورة وأداة تحقيقها معاً وإن الشاعر – من جهة لا يملك إلا أن يكون « ابن عصره » ، وأن يخضع « لعبقرية قرنه » [1]. وكل شاعر – من جهة أخرى – لديه أيضا التزام بتغيير عصره . إنه في وقت واحد مرآة المجتمع التي تعكس ظروفه ، وهو مصلح بل هو حتى ثوري عليه أن يستشعر اتجاه التاريخ وأن يتحرك معه نحو مستقبل باهر وروج وهو يمدح قصائد جورج هرفج وهو شاعر سياسي – هذا إذا كان يمكن أن يوجد شاعر سياسي – يوحّد ببساطة بين ماهو ثوري وما هو إبداعي . « الثوري : أليس يعني هذا ماهو شاعري ، أليس يعني أن ماهو جديد لايبقى دائما ، أليس ما هو إبداعي ؛ أليس كل شعر جديد هو الإطاحة بعالم الروح القديم والمتهرئ ؟ « إن كل قصيدة « هي شعر مقاتل » . « إن ماهية الشعر ديمقراطية » ، بمعنى أن الشاعر لايريد « أن يحكم (كل) القلوب[2] » .

ولكن سنكون مخطيئن إذا استنتجنا أن روج يزكي ببساطة الشعر السياسي والاجتماعي الذي يؤيد قضيته . لقد كان منتقداً شديداً للشعراء السياسيين في عصره .

(١) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٢١٩

(٢) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثاني ، ص ٢٧٠ ؛ المجلد الثاني ، ص ٣٦٤

وهو فى عديد من المقالات طوّر خطاطية شاملة للتاريخ الأدبى الألمانى على أنه صراع بين الروح والنفس وكل تعاطفة فى صف « الروح » التى يتصورها عقلانية بالمعنى الهيجلى ، على حين أنه يندّد بالنفس على أنها رومانسية وغامضة ولاعقلانية وبالتالى فهى رجعية . وخطاطية روج التاريخية تبدأ بمدح التنوير ولسّنج وشيلى وكانت ،لأن « التنوير يؤكد حقيقة العلم وحقيقة الفضيلة والحرية ، وأخيرا يؤكد حقيقة وجود المثالى من خلال الفن »[٣]. لكن روج ليس مدافعا عاديا بالمرة عن عقلانية القرن الثامن عشر : فهو يرى محدودياتها ، وهو على وعى بالفعل بما يسمى اليوم اغتراب الفنان عن مجتمعه ، وزيف النزعة العالمية غير التاريخية التجريبية والنزعة الجمالية الخالصة للكلاسيكيات الألمانية . وهو يقتبس من شيلى قوله : « فى الجسم سوف نظل مواطنى عصرنا لأنه لايمكن أن نكون على نحو آخر ، ولكن فى الروح ، فإن واجب الفيلسوف والشاعر وميزتهما هما ألاّ ينتميا إلى أى أمة ولا إلى أى عصر ، بل عليهما بأقصى معنى حقيقى أن يكونوا معاصرين لكل العصور » . وهو يتحسّر قائلا : ياللشاعر التعس للعصر الألمانى ! ولكن كان الأمر على ذاك النحو والأمر الآن على هذا النحو إن مَنْ لم يعش عصره لايمكن أن يكون معاصرا لعصره »[٤]. ومع هذا تقبلّ روج علم الجمال الكلاسيكى الألمانى وفكرة ذاتية الفن . وهو يمتدح كتاب شيلر « رسائل عن التربية الجمالية لاكتشاف هذه الرسائل لعالم جمالى وحرية مطلقة . لكنه يعتقد أن الأدب الألمانى يمكنه أن يتقدم متجاوزاً الكلاسيكيات وحريتها العاطفية عندما يُحدِثُ واقعا أكثر غنى ، عالما مثاليا أكثر غنى [٥]. أو لنقلها بالعربى الفصيح عندما تسمح ألمانيا الحرة لفن أكثر حيوية وأكثر حقيقية . ورغم إعجاب روج الشديد بكلا جوته وشيلر ، فإنه يتحسّر على تأكيدهما للتحقق الذاتى والثقافة الفردية . إنه يتحسّر على

(٣) « الأعمال الكاملة » ، ص ٩

(٤) شيلى إلى ف . هـ . يا كوبى (٢٥ يناير ١٧٩٥) « الكتابات » بإشراف جوناس ، المجلد الرابع ، ص ١١٠ – ١١١ .

(٥) « الأعمال الكاملة » المجلد الأول ، ص ١٧٦ ، ص ٩٠

جوته بسبب عزوفه عن السياسة . والنزعة الإنسانية فى الكلاسيكيات الألمانية ظلت أمرا خاصا . « إن دولة حرة هى وحدها التى تنتج شاعرا يضفى الطابع المثالى على الواقع الحقيقى وينتج مثالا يمكن للعالم أن يحققه »[٦].

وعلى هذا الدرب نحو وحدة المثالى والواقعى ، تبدو الرومانسية لروج على أنها عقبة كأداء ، على أنها عدو لدود خطر للعقل . « الرومانسية هى إعلان للحرب من جانب روح الهوى ضد الروح القانونية الحرة لعصرنا » [٧]. فالرومانسية فى نظر روج هى اللامسئولية ، الخيال ، الانغماس فى التأمل ، الانغماس فى الحلم ، الانغماس فى الرغبة المرادة المتركزّة حول الذات . إنها « العالم مقلوبا رأسا على عقب . » « إنها تضع الطبيعة فوق الروح ؛ إنها تضع الرأس فى الأسفل والساقين فى الأعلى ؛ إنها تضع اللامعقول حتى المضاد للعقلانية – شأن النبات والحيوان – فوق قاعدة العقلانى ؛ تضع الطبيعة والفردوس فوق هدف الروح والثقافة[٨]. إن ما ينقص الرومانسيين هو « روح ومفهومها . وشعرهم غيرشعرى ، وحريتهم عجرفة ، وفلسفتهم سخرية وألغاز »[٩]. ويندد روج أيضا بعبادة الأغنية الشعبية التى تبدو له علامة على اليأس فى شعر عصر الإنسان[١٠]. وهو ينتقد نوفاليس لربطه بين الشهوة والدين والقسوة ولعبادته الليل والموت[١١]. كما أن الأخوين شلجل وتيك والرومانسيين الشبان لايلقون تحبيذاً فى نظره . ولا نجد إلاّ هاينى (الذى عرفه فى باريس) هو الذى يروق له ، لكن هاينى مشكوك فيه أيضا بسبب اللامسئولية أو النزوة الرومانسية . « ألم يفقد هاينى الحق فى التحدّث بجدّية ؟ من هو ذلك الذى ظل يؤمن به ؟ » إن شعر هاينى شعر « مغْناج » إنه لايريد أن يستسلم لمشاعره . « إن العالم الكلى للحقيقة والواقع الكلى مفقودان

(٦) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ١٢١

(٧) « الأعمال الكاملة » ص ٢٠١

(٨) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ٢٢٤

(٩) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩

(١٠) « الأعمال الكاملة » المجلد الأول ، ص ٢٨٨

(١١) ، الأعمال الكاملة » المجلد الأول ، ص ٢٧٢

عنده » ويُعْجَب روج بفطنة هاينى المضادة للرومانسية ، لكنه يصل إلى نتيجة مفادها « أن الفطنة (تبدو) على أنها روح ،لكنها همس الناس فى الروح نفسها »[١٢]. وهو يؤمن بأن هاينى كان ليبراليا مخلصا لكنه محب يائس للحرية دمّر قضيته بيأسه وفطنته المتآكلة . ويسْرد روج تعاليم الرومانسية :

إن الرومانسى الصادق الحق يؤمن بالآتى :

(١) يؤمن بعبقرية جوته ، وبالكمال المطلق لشكسبير ، وبعمق دانتى ، وبكالدرون الأسبانى ، وببعض الشعراء اليونانيين . كل هؤلاء هم « شعراء » وشيلر وكورنرهما على أى حال ليسا بشاعرين على الإطلاق .

(٢) هذا التعريف يظل غامضا ... شكسبير ودانتى وكالدرون وجوته وهانس ساكس وفريدريك شلجل وهولبرك وهنريخ فون كليست ومانسونى شعراء ، ومن جهة أخرى فإن فولتير وشيلر وكورنر ووالترسكوت وفيلاند قد يكونون أناسا طيبين فى مجالات أخرى ، ولكن ينقصهم شىء واحد : إنهم ليسوا شعراء . والإنسان لايعرف السبب .

(٣) زيادة على ذلك فإن الرومانسى يؤمن بالعصور الوسطى وبالكاثوليكية الرومانسية وبفن العصر الوسيط وفن التصوير قبل رفائيل .

(٤) الرومانسى يؤمن بشعر الخرافة وبالشعر الشعبى مقابل الشعر الاصطناعى ويؤمن بالأغنيات الشعبية والقصص الشعبية حسب القول الشائع « الأفضل لايمكن التعبير عنه بكلمات » .

(٥) الرومانسى يؤمن بأسلوب أوجست فلهلم شلجل والفكاهة الكونية عند تيْك فى « الهرة فى الحذاء » .

(٦) الرومانسى يحن لإيطاليا ويحتقر كل فرد لايمدحها .

(٧) الرومانسى يربى أولاده على قصص الجنيات والقصص عن الأعاجيب والخوارق .

(١٢) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ١٥

(٨) الرومانسى يفضل الاحتفالات والتمثيليات الشعبية ويتنهّد من شعر الرحلات .

(٩) إن كلمته الثالثة التى يرددها دائما « عميق » أو « غامض » .

(١٠) الرومانسى يكره عصر التنوير والفرنسيين ... وكلمات مثل « النفع » أو « النوق » تعد سوقية .

(١١) الرومانسى يحتقر فن فلاحة البساتين ويحب النمو الطبيعى للغابة البكر المتوحدة .

(١٢) الرومانسى يؤمن بنهاية العالم . وقد ورد هذا من قبل فى الشعر الدرامى نظراً لأن شكسبير وهولبرك ميّتان . وليس فى أى مجال آخر يؤمن بروح الحرية ، بل يؤمن بالفعل بالشيطان والأشباح (١٣).

إننا إذا أمعنّا النظر فى هذه القائمة التى يصّر روج على أنها مستمدة فى جانب منها من ملاحظة النمط الاجتماعي فإن المرء ليندهش من أن روج نفسه قد استنكر بجدية البندين الأولين من هذه القصيدة الفكهة . ومن المؤكد أنه لم يدافع عن أى من اللاشعراء (باستثناء شيلر) . ونزعته المضادة للرومانسية مهتمة بسيطرة ماهو لاعقلانى ، سيادة النفس ، سيادة العقل وهو يأمل فى وحدة الشعر والسياسة بروح الفيلسوف وتحت راية الحرية . إنه ليس واقعيا بأى معنى من معانيها الأخيرة : وهو يريد بإرادة كاملة أن يعترف بكل الأحابيل والقناعات وبأى منها فى الأدب . وأحيانا يتكلم عن الكلاسيكية على أنّها قتّالة . ولكنه يخلص فى النهاية إلى أن النزعة الديكتاتورية مخطئة ، أو بالأحرى « إننا لا نصل إلى المطلق والحرية إلا فى التاريخ »(١٤). وروج أكثر من أى معاصريه يتحدى روح العصر ، وفى التطبيق ، بل حتى فى الرأى العام وهو مثل ماركس بعده صاحب نزعة تاريخية وهو لايؤمن إلا بالحقيقة التاريخية ؛ لكنه هو أيضا غير منطقى ؛ إنه طوبوى خيالى فإن مجرى التاريخ عنده هو موجة لاتقاوم للمستقبل ، هو تقدم حتمى لعقل العصر . إن الشاعر لسان حال ونبى التقدم : وهو لا يملك إلا أن يكون الاثنين .

(١٣) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الاول ، ص ٤٣٠ - ٤٣١

(١٤) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥



المصادر والمراجع

Ruge is quoted from *Gesammelte Schriften* (10 vols. Mannheim, 1846-48), as G.S. Especially Vol.1 "Unsere Classiker und Romantiker seit Lessing, Geschichte der neuesten Poesie Poesie und Philosophie"; and Vol. 2: "Über die gegenwärtige Poesie, kunst und Literatur. "

Cf. *Briefwechsel und Tagebuchblätter*, ed. P. Nerrlich, 2 vols. Berlin, 1886.

On Ruge: Douglas A. Joyce, *Arnold Ruge as a Literary Critic*, unpublished Harvard University diss. (1952) , which I examined briefly . It should be printed.

See also comment in Löwith, *Von Hegle bis Nietzsche*, Zurich, 1941.



ماركس وانجلز



لا تزال النظريات والآراء الأدبيــة لكارل مــاركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) وفـريدريك انجلز (١٨٢٠ - ١٨٩٥) تمارس تأثيرا هائلا . ومعظم الأقوال العارضة العروض التحليلية المبكرة أو الرسائل المتأخرة التى كتباها قد جُمعت وأُعيدت طباعتها فى طبعات كبيرة فى العالم الشيوعى . وهذه الأقوال قد أصبحت موضع دراسة مستفيضة وتناولها النقاد الماركسيون بالطريقة عينها التى تُفسَّر بها النصوص التى تتخذ شكل القوانين ويجرى تطويرها من جانب أصحاب العقائد التقليدية . لم يكن ماركس وانجلز ناقدين أدبيين محترفين ؛ لقد أصبحا مهتمين على نحو ملائم بالآداب الرفيعة عندما كانت تحرّكها مواقف معينة إبان رسالتهما السياسية الممتدة . ومع هذا فإن التسلسل التاريخى لآرائهما الأدبيــة قد أُهْمل ، كمــا أن أفكار الرجلين لم تجـر التفرقـة بينها بوضوح . ولم تكن آراؤهما الأدبية من نتائج نظرياتهما فى المادية الاقتصادية ؛ بل إن مصدرها بالأحرى فى عالم ألمانيا الفنية والهيجلين اليساريين وخاصة أرنولد روج .

لقد بدأ مـاركس رسـالة حـيـاته كدارس للأدب . فـفى بون فى ١٨٣٥ - ١٨٣٦ تلقى دروسا عن هوميروس وبروبرتيوس تحت إشراف أوجست فلهلم شلجل . وفى برلين فى ١٨٣٧ قرأ كتاب « اللاكوؤن » للسّنج واستخرج مختارات مطولة من فنكلمان ومن كتاب « اروين » لسولجر . وفى عام ١٨٤٢ درس كتاب « الابداع الإيطالى » من تأليف س . ف . رومر استعداداً لكتابة مقال لم يكتبه إطلاقا عن العلاقات بين الدين والفن . وغرق مـاركس فى علم الجمال الألمانى فى الفترة الكلاسيكية . وفى فترة متـأخرة مع عام ١٨٥٧ دوّن ملاحظات متطورة من كتاب « علم الجمال » لفيشر وقد استعد لكتابة مقال لم يتحقق هو الآخر عن علم الجمال « لموسوعة المعارف الأمريكية الجديدة » . بإشراف س . أ . دانا . زيادة على ذلك فإن هذه الاهتمامات الجمالية لم تفض إلى شىء محدد بصفة خاصة . ولقد احتفظ ماركس بتذوق لهوميروس وشكسبير والكلاسيكيين الألمان ؛ وأثنى على ديكنز وجورج صاند لما لديهما من تعاطف وجدانى اجتماعى ، لكنه لم يكتب أى نقد أدبى رسمى مالم ندرج هجوما (١٨٤٤) على التفسير الهيجلى لكتاب « أسرار باريس » لسو . وفى هذا تجادل بقناعة ضد التفسير المجازى العابث لأحد أعمال سزليجا (اسم الشهرة لفرانس زينكلين فون زينكلينسكى) لكنه ناقش محتويات الرواية ببساطة كواقع اجتماعى . ولقد تأمل على سبيل المثال فى دور « البواب » الباريسى كجاسوس حكومى . واستهجن اقتصاد البنك الخيالى الذى

رسمه سو للفقراء [١] . وأقوال ماركس النظرية الهامة لاتأتى إلا بعد تأسيس تعاونه الشديد مع انجلز ..

ولقد كان انجلز فى بواكير حياته ناقدا أدبيا ممارسا بأسلوب جماعة « ألمانيا الفتاة » . وفى عام ١٨٣٩ نشر جوزكوف أراء أنجلز عن الحياة والرسائل فى الصحيفة المحلية « برمن – البرفلد » وواضح أن الناقد الذى كان يبلغ من العمر ١٩ عاما قد قرأ هاينى وفينبارك وتابع جوتسكاف بعناية فى آرائه الأدبية .

ولكن سرعان ماتباعد انجلز عن حطام جوتسكاف . لقد اكتشف بورنه . وهو فى استعراض تحليلى لـ « الكتيبات الشعبية الألمانية » (١٨٣٩) استخدم المنهج العقيم عند بورنه بالحكم حتى على الكتيبات الألمانية القديمة من وجهة نظر الليبرالية السياسية : فشخصية جريسلديس هى صورة لانحطاط النساء ؛ وقصص هيلينا وأوكتافيانوس تعزو قيمة خرافية للدم الملكى [٢] . ولكن لم يدم هذا الولاء سوى لفترة قصيرة ، فسرعان ماوجد انجلز وقد قرأ روج واعتنق الهيجلية: وقد استعرض بالتحليل تمثيلية كوتسكاف « ريتشارد المتوحش » (١٨٤٠) بشكل حاد وأدان كتاب « قراءات » (١٨٤٢) لألكسندر يونج بسبب المدح الوارد فى الكتاب لجماعة « ألمانيا الفتاة » . لكن كل هذا النشاط النقدى المبكر سرعان ما جرى نسيانه تماما ؛ ولم يكتشف من جديد إلا فى القرن العشرين [٣] .

وقد انتقل انجلز إلى انجلترا فى عام ١٨٤٢ وازداد استغراقا وتشبعا بموقف الطبقات العاملة هناك . ولقد أسقط بحرص الأجزاء عن أبوت سامسون التى يمكن أن تعد نزعة رومانسية العصور الوسطى . وقد ترجم « الماضى والحاضر » لكارلايل لما تضمنه الكتاب من هجوم على « الأحوال فى انجلترا »[٤] . وفى عام ١٨٤٤ التقى

(١) « عن الفن والأدب » ، ص ٢٠١ ومابعدها ، ص ٣١٦ ، ص ٣٤٨

(٢) عن الفن والأدب ، ص ٤٧١

(٣) انظر : جوستاف ماير « فريدريك انجلز فى سنوات ١٨٢٠ – ١٨٣٥ » ، برلين ، ١٩٢٠ و « فريدريك انجلز » لاهاى ، ١٩٣٤

(٤) يشير ديميتزال أن ماركس وانجلز لابد قد استمدا بعض العبارات الواردة فى (البيان الشيوعى) من كارلايل وقد استعرض ماركس وانجلز بالتحليل « الكتيبات العصرية » (١٨٥٠) بدون تميّز (« عن الفن والأدب » ص ٢٠١ – ٢٠٩)

انجلز بماركس في باريس وبدأ من هنا تعاونهما الشديد . لقد فهما الأدب بما فيه الكفاية ، ولم يعد في مقدمة اهتماماتهما وفي سياق المعضلات ضد جماعة اشتراكية منشقة كتب انجلز بالفعل استعراضا تحليليا حادا لكتاب ساذج عن جوته هو كتاب « جوته في مواقفه الإنسانية » (١٨٤٦) لكارل جرون وقد حاول أن يجعل جوته يظهر متحررا بل وحتى متطرفا . ولقد تذكر انجلز قراءته المبكرة لفينبارك فاقتفى خطه باعتبار جوته متناقضا : « الآن هو جبار ، الآن هو صغير ، الآن هو متعجرف ، الآن هو عبقرى ساخر ينظر إلى العالم من أعلى الآن هو متوسط الألمعية ضيق الأفق قانع حذر » ، إنه فنان عظيم لكنه إنسان صغير [٥] . ولقد أعجب ماركس وانجلز كلاهما بهاينى ككاتب لكنهما انتهيا إلى أنه « كلب ماكر من النوع الشائع العام » ونددا بعودته إلى الدين [٦] .

وفي الأربعينات من القرن التاسع عشر احتوت كتابات ماركس وانجلز المتعاونين في معاني الاقتصاد والفلسفة أقوالا مميتة قليلة عن علاقات الأدب بالمجتمع . ففي كتاب « الأيديولوجيا الألمانية » (١٨٤٥ - ١٨٤٦) يوجد لأول مرة إعلان بالحتمية الاقتصادية لكل الثقافة ، ولكن على نحو لا يزال غامضا بل حتى متناقضا . فأحيانا يتحدث ماركس وانجلز عن الاعتماد على الإطار البيولوجي : « الحياة الثقافية هي أولا : فيض سلوك الإنسان المادى » . وبعد هذا مباشرة أنكرا أن الأيديولوجيا لها أى تاريخ أو تطور ، وأكدا أن التفكير وإنتاج التفكير يتغيران مع الإنتاج المادى والتواصل المادى . « ليس الوعي هو الذى يحدد الحياة ، بل الحياة هي التى تحدد الوعي »[٧] . هذه هيجلية مقلوبة رأسا على عقب . أو بالأحرى كما أكد ماركس وانجلز على القول بأنهما أقاماها على قدميها . ومع هذا فإن (الحياة) بصفة عامة وليس الإنتاج الاقتصادى هى التى اعتبراها آنذاك دافع التغير التاريخى . وسيرورة التاريخ كما يذهبان سوف تفضى إلى المجتمع اللاطبقى الجديد الذى سوف يلغى تقسيم العمل ومن ثم يلغى نتائج

(٥) « عن الفن والأدب » ص ٢١٦ - ٢٢٩

(٦) « عن الفن والأدب » ، ص ٣٦٥ وهناك رسالة انجلز إلى ماركس يوم ٢١ ديسمبر ١٨٦٦ بجانب دمتز انظر لودفيج ماركيوز : هنريخ هاينى وماركس » ، المجلة الألمانية ، العدد ٣٠ (١٩٥٥) ص ١١٠ - ١٢٤

(٧) « عن الفن والأدب » ، ص ٤

ذلك التقسيم أى تخصص الإنسان . ومن ثمّ فإن الفنان أو الشاعر سوف يختفى كخبير كامل . « فى المجتمع الشيوعى لن يكون هناك أى فنانين مصورين ، بل فى الأعم فإن الناس ضمن الأمور الأخرى سيقومون بالتصوير أيضا » (واضح أن هؤلاء الناس مثل تشرشل وأيزنهاور) . هذا التصوير الرعوى بالمحترفين الكاملين (من أمثال تيتيان أو رمبرانت أو روبنز أو سيزان كأساتذة فيه) يتضمن نوعا من الإنسانية بزغت أيضا فى المديح المتأخر جدا الذى كاله انجلز للإنسان الكلى العظيم فى عصر النهضة : ليوناردو ، دورر ، ميكلأنجلو « أناس لم يقيدهم بعد تقسيم العمل »[8] . والهرب من جدية ونسبية التاريخ يبدو أنه مسألة قد طُرحت . إن النزعة التاريخية المتطرفة تتحطم على أيدى ماركس وانجلز لأنّهما أرادا أن يضعا أحلامهما فى شىء دائم وكلّى ، فى مستقبل ذهنى ، فى يوتوبيا .

وفى « البيان الشيوعى » (١٨٤٧ – ١٨٤٨) لاتوجد إلا مسألة بلاغية واحدة تشير فى تصورها إلى الأدب : « هل يقتضى الأمر الحدس العميق لاستيعاب أن أفكار الإنسان ووجهات نظره وتصوراته ، لكلمة واحدة وعى الإنسان ، تتغير مع كل تحول فى أحوال حياته المادية وفى علاقاته الاجتماعية وفى وجوده الاجتماعى؟ »[9] . وإذا فسر الإنسان كلمة (مع) بحرية فإنه لاتوجد جبرية اقتصادية كاملة قد طُرحت بعد : إن الحياة العقلية للإنسان تتغير إ(مع) تحولات النظام الاقتصادى . لقد جرى طرح التوازى ، المماثلة وليس الاعتماد الأحادى الجانب .

وماركس وهو يكتب وحده قد عاد إلى المسألة فى « مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٧) وهو مخطوط تركه وقد نشر فى مجلة غامضة فى عام ١٩٠٣[10] . ومما يدعو إلى الدهشة أن ماركس أصرّ على « العلاقة غير المتساوية بين تطور الإنتاج المادى وإنتاج الفن » . وطرح مسألة استثناء الفن من النسبية التاريخية

(٨) « عن الفن والأدب » ، ص ٩٠ ، ص ١٧٣

(٩) « عن الفن والأدب » ، ص ١٣

(١٠) كارل كوتسكي : مجلة « العصر الجديد » العدد ٢١ (١٩٠٣) ص ٧١٠ – ٧١١ ، ص ٧٤١ – ٧٤٥ ، ص ٧٧٢ – ٧٨١

بمثال الفن اليوناني والذى هو بالنسبة له – كما هو بالنسبة للألمان فى نيّاك الوقت – يبدو أنه من الجمال اللازمنى الخالد . « فى الفن من المعروف تماما أن فترات بعينها من نرورة التطور لاتقوم فى علاقة مباشرة مع التطور العام للمجتمع ، ولامع الأساس المادى والبناء الهيكلى لتنظيمه . انظروا مثال اليونانيين بالمقارنة مع الأمم الحديثة أو حتى شكسبير » . ويعترف ماركس بأن « الصعوبة ليست التقاط فكرة أن الفن والملحمة اليونانيين مرتبطان بأشكال محددة من التطورات الاجتماعية . بل الأمر بالأحرى يكمن فى فهم السبب الذى يجعلهما لايزالان يزودان بمصدر للمتعة الجمالية ويسودان فى جوانب معينة كمعيار ونماذج ليست فى متناولنا » . ولا يستطيع ماركس أن يردّ سوى بضعف أن سحر الفن اليونانى هو سحر الطفولة . « لقد كان اليونانيون هم الأطفال الطبيعيون . والسحر الذى فى فنهم بالنسبة لنا لايتعارض مع الطابع البدائى للنظام الاجتماعى الذى نبع منه [11] » . والنسبية التاريخية يجرى انقاذها بنظرية مزدوجة عن طفولة البشرية والقبول الدائم . وواضح أن ماركس شعر بأنّه لم يحل المسألة فتوقف . وعندما كتب « المدخل » لكتابه « نقد الاقتصاد السياسى » (الذى نشر عام ١٨٥٩ ؛ ويجب تمييزه عن الكتاب غير المطبوع « مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسى ») أعلن فى إطار عام نظرية الجبرية الاقتصادية الصارمة . « إن أنماط أحوال الحياة المادية تحدد سيرورات الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية بصفة عامة » [12] . وتم ركن مشكلة الجمال اللازمانى .

وفى العام نفسه انخرط ماركس وانجلز فى جدل عن طريق الرسائل مع فرديناند لاسال (١٨٢٥ – ١٨٦٤) أبرز على نحو أكثر عينية ما توقعاه من الأدب . لقد أرسل لاسال تراجيديته التاريخية (فرانز فول سيكنجتن) إلى ماركس ؛ وماركس فى رسالة نقدية قال إنها « شكسبيرية » أكثر منها « شيلرية » وهو يتلاعب بالكتابة باسم شيلر [13] . وهو يستنكر « تحول الأفراد إلى مجرد لسان حال روح الزمن » . كما انتقد اختيار البطل الذى هو بالنسبة لتفكير ماركس كان « فارسا ومن ثم فهو ممثل لطبقة منهارة »

(١١) « عن الفن والأدب » . و ص ٢١ – ٢٢

(١٢) « عن الفن والأدب » ، ص ٣

(١٣) كلمة شيلى ، بالالمانية تعنى اللمعان والتغير . (المترجم) .

، إنه « رفيق تعس » وليس بطلا تراجيديا [١٤] . بل إنه في رسالة أطول إلى لاسال طوّر انجلز هاتين النقطتين وسط مديح للمناظر الفردية للتمثيلية . ومفهوم لاسال عن الدراما يبدو لأنجلز « مجرد إلى حد ما وليس واقعيا بما فيه الكفاية » . وهو لم يتبين « خلفية فالستافية » . والصراع التاريخي يجب أن ينبني على « صدام تراجيدي بين المطلب الضروري تاريخيا وتحققه المستحيل عمليا » [١٥] . وتأتي الاعتراضات في إطار علم الجمال الهيجلي . فالشخوص يجب أن تكون كليات عينية ، فردية ، وممثلة للجماعة ؛ والتراجيديا يجب أن تكون صراعا للقوى التاريخية المتساوية ولاسال في رد مطول قال بحق إن اعتراضات نقاده ترقى إلى مصاف كتابة « فرانزفون سيكنجن » لا « توماس فرنر » أو تراجيديا أخرى عن حرب الفلاحين . ولقد رأى أيضا أن ماركس وانجلز خلطا بين الخيال والواقع ، نظرا لأن ما يقولانه عن سيكنجن التاريخي لاينطبق على سيكنجن الذي رسمه لاسال في التمثيلية . واشتكى لاسال أيضا من أن مفهومها عن التراجيديا لا يترك مجالا للحرية الإنسانية ، ومثلهم لا يترك مجالا الفعل الدرامي [١٦] . ويفترض لاسال مفهوم شيلر عن التراجيديا ؛ وإن ماركس وأنجلز يؤمنان بما قال به هيجل عن الصراعات التي تتجاوز الأشخاص على نحو ضروري . ولقد كان ماركس وانجلز على حق في انتقاد التمثيلية باعتبارها دراما قراءة ولدت ميتة وفي تفضيل شكسبير على شيلر ؛ ومع هذا يصعب أن نتبين السبب في أن تبادل الرسائل هذا يجب أن يصبح وثيقة محلية هكذا في علم الجمال الماركسي . إن كل ما هنالك أن ماركس وانجلز يقولان أن لاسال كان يجب أن يكون شاعرا حَسَناً ومؤرخا أحسن ، وأنه كان يجب أن يكتب على غرار شكسبير وأنه كان يجب أن يفهم الصراعات الاجتماعية داخل حركة الاصلاح الألمانية على نحو سليم .

وبعد وفاة ماركس أصبح انجلز نوعا من المعجزة بالنسبة لكتاب الرسائل ورد على أسئلة أيضا عن الموضوعات الأدبية . وهذه الرسائل وحدها هي التي تقدم مدداً

(١٤) « عن الفن والأدب » ، ص ١١٠ – ١١٣ : رسالة يوم ١٩ أبريل ١٨٥٩ : ص ١١٢ ، ص ١١١

(١٥) « عن الفن والأدب » ، ص ١١٣ – ١١٦ : رسالة يوم ١٨ مايو ١٨٥٩

(١٦) « عن الفن والأدب » ، ص ١١٦ – ١٤٦

النظريات الماركسية عن الواقعية . وأول هذه الرسائل الرسالة الموجهة إلى ميناكوتسكى (٢٦ نوفمبر ١٨٨٢) وفيها يعبّر انجلز عن كراهيته للدعاية المباشرة الفجة فى الأدب . ولابد أن الرسالة قد جاءت من موقف وحَدَث . وقد تم استدعاء الكل العينى من جديد ولكن فى قناع جديد هو « (النمط) والذى هو فى الوقت نفسه فرد خاص ، هو (هذا) على حد تعبير هيجل العجوز » (١٧) . إن رسالة انجليزية إلى الآنسة مارجريت هاركنس (١٨٨٨) فى تعليق على روايتها « فتاة المدينة » تتشكى من أنها « ليست واقعية بما فيه الكفاية » . « فالواقع - كما يلوح العقل - يتضمن بجانب صدق التفاصيل إعادة تقديم صادقة للظروف النمطية » . إذن فإن انجلز يكرر وجهة نظره القائلة « كلما ظلت آراء المؤلف خفية كان هذا أفضل للعمل الفنى » . وهو يعطى مثالا من بلزاك الذى أعجب به على أنه « أستاذ أعظم بكثير فى الواقعية عن كل الناس من طراز زولا فى الماضى والحاضر والمستقبل » . وأنجلز قد عرف بذلك الذى كان من الناحية السياسية ملكيا . « إنّ عمله العظيم هو مرثية دائمة للمجتمع الطيب المنهار ؛ وعواطفه كلها مع الطبقة التى ينبغى أن تفنى . ولكن برغم كل هذا فإن هجائيته ليست أشد وسخريته ليست أكثر مرارة عما من شأنه أن يشرع فى تحريك الرجال والنساء الذين يتعاطف معهم على نحو أكثر عمقا - النبلاء » . لقد « اضطر بلزاك أن يتوجه ضد تعاطف طبيعته ونزعاته المتحاملة السياسية » لكنه « رأى الناس الحقيقيين أناس المستقبل حيث أنّهم فى الوقت الراهن هم وحدهم الذين يجب أن نجدهم - حتى أننى أعده واحدا من أعظم انتصارات الواقعية ، واحدا من أمجد الصفات فى بلزاك العجوز » . والتصوير الواحد الذى طرحه انجلز أثار إعجاب بلزاك المفترض بأبطال ربودى كلويتر سانت - مرى والتمر الذى أُجْهِض فى الخامس من يونيو ١٨٣٢ هو على أى حال غير مقنع . وفى القصة الوثيقة الصلة بالموضوع « إنسان عظيم من الريف إلى باريس » (١٨٣٩) يرسم بلزاك بحدة الفرق بين ميشيل كريستين مع اسمه الرمزى المشتق من المسيحية والثوريين الذين يندد بهم (١٨) . زيادة على ذلك فإن رسالة انجلز

(١٧) « عن الفن والأدب » ، ص ١٠٢

(١٨) « عن الفن والأدب » ، ص ١٠٢ - ١٠٤ انظر ديمتز (ص ٢٢٦ وما بعدها) ، عن قصص بلزاك .

تصوغ نظرية الواقعية المعنية (بالأنماط) على نحو رائع وتطرح إمكانية صراع بين مقصد المؤلف وأدائه ، بين رأيه الصريح وتضمينه الباطني . ولانحتاج إلى القول بأنّ هذه الآراء في حقبة الثمانينات من القرن التاسع عشر لم تكن جديدة : فقد صاغها تين وزولا ودوبرو ليوبوف في الستينات ، وقد انتشرت انتشارا واسعا . وقد أكثر زولا بصفة خاصة الصراع بين آراء بلزاك السياسية وممارسته الروائية بنفس الأُطُر المماثلة (١٩) .

وهناك عدة رسائل لأنجلز كتبت في التسعينات تعبر عن تراجع محدد عن الجبرية الاقتصادية المباشرة في النظريات المبكرة . ففي رسالة إلى جوزيف بلوخ (٢١ سبتمبر ١٨٩٠) يعترف انجلز بوجود تفاعل بين البناء الفوقي والقاعدة الاقتصادية ؛ بل حتى إنه يتشكك في أن التغير الاقتصادي هو العامل الحاسم الواحد في التغير التاريخي . إن الأحداث التي لايمكن التنبؤ بها والعلاقات الباطنية بين الأشياء البعيدة حتى أنه يستحيل البرهنة عليها يجري إقراره (٢٠) . وهناك رسالة أخيرة إلى هانس ستار كنسبرك (٢٥ يناير ١٨٩٤) تؤكد من جديد تفاعلا للقُوَى « الأساس الجغرافي ، والوسط الذي يحيط بالشكل الاجتماعي من الخارج » مهمة أيضا . « إن العرْق نفسه هو عامل اقتصادي » . « كلما تمت إزالة المجال الخاص الذي نبحثه عن المجال الاقتصادي واقترينا من مجال الإيديولوجيا التجريدية الخالصة وجدنا أنه يعرض أحداثا في تطورها ووجدنا أن منحناه يتذبذب » (٢١) . إن معيار الحرية بمعنى تفكك الارتباط يبدو أنه الخلاصة النهائية . لقد ابتعد انجلز عن الجبرية الاقتصادية الصارمة : إنه يستخدم بحرية ثلاثية هيبوليت تين : العرْق والوسط واللحظة الآنية .

إن كيان الأقوال عن الأدب من جانب ماركس وانجلز مبعثر وعرضي وأبعد من أن يكون حاسما . إنه لا يرقى إلى نظرية في الأدب أوحتى إلى نظرية في العلاقات بين الأدب والمجتمع . غير أن الأقوال ليست بالتالي مفككة . فهي متماسكة بفلسفتها العامة عن التاريخ وتظهر تطورا شاملا – من الانخراط المبكر في الموقف الاشكالي لألمانيا

(١٩) انظر المجلد الرابع من هذا الكتاب عن « تاريخ النقد الأدبي الحديث » .

(٢٠) « عن الفن والأدب » ، المجلد السادس .

(٢١) ليس هذا واردا في « عن الفن والأدب » بل هو في « وثائق الاشتراكية » باشراف ادوارد برنشتين (برلين ١٩٠٣) المجلد الثاني ، ص ٧٣ – ٧٥

الثلاثينيات والأربعينيات عبر مرحلة من الجبرية الاقتصادية الصارمة إلى وجهة نظر أكثر رحابة وتسامحا فى إطار الواقعية والطبيعية المتأخرتين . ولا نستطيع أن نتحدث عن نقد ماركسى للأدب حتى عند ثلاثة كتاب أعلنوا فى أواخر القرن التاسع عشر أنهم ماركسيون وكتبوا عن الموضوعات الأدبية . لقد حاول فرانز مرنج (١٨٤٦ - ١٩١٩) فى ألمانيا وجورج بليخانوف (١٨٥٧ - ١٩١٨) فى روسيا أن يربطا الجبرية الاقتصادية بنزعة تطورية داروينية وبقايا عديدة من علم الجمال المثالى . وكان جورج برناردشو (١٨٥٦- ١٩٥٠) ناقدا ماركسيا لفترة وجيزة بطريقته الخاصة . وصاغ الماركسيون فى القرن العشرين نظرية أدبية موحدة تستجيب كثيرا على نحو احتياطى لمرحلة أو لأخرى من مراحل تطور ماركس وانجلز لكن جذورها فى الوضع الألمانى فى الثلاثينيات والأربعينيات والنظرية الأدبية .الماركسية اليوم لا تزال تظهر آثاراً من خليط غريب من الأيدلوجيا المتطرفة ، والجدل الهيجلى والجبرية الاقتصادية والطابع الواضح الموجود فى الأقوال المتناثرة لأبويها الروحيين .



المصادر والمراجع

There is a convenient collection, here quoted as UKL, Karl Marx - Friedrich Engels *Über Kunst und Literatur : Eine Sammlung aus ihren Schriften* (ed. Michail Lipschitz, Berlin, 1948), based on a Russian collection (1933) which existts also in a French version : *Sur la littérature et l'art* (with additional texts by Lenin and Stalin) , ed. Jean Fréville, Paris 1937 . The English collection, Karl Marx-Friedrich Engels, *Literature and Art : Selections from their Writings* (New York, 1947) , is only a small selection . More translationsn in Karl Marx -Friedrich Engels, *Selected Works*, ed. V.V. Adoratsky, 2 vols. New York, 1935

Comment is endless. Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter* (Stuttgart, 1959), is the best study of the texts. Originally a Yale dissertation, 1956. Bibliography.

Georg Lukács, *Karl Marx and Friedrich Engles als Literaturhistoriker* (Berlin, 1948), and *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954,), contain several studies attempting to interpret the texts as a coherent system of Marxist aesthetics.

Ludwig Marcuse, "Die marxistische Auslegung des Tragischen, " *Monatshefte*, 46 (1954), 241 - 48



(٧)

النقد الروسى

مــدخــل



للنقد الروسى أهمية خاصة بالنسبة لدراسى النقد ، ولا يقتصر الأمر على أنه يلقى ضوءاً حيًا على الأدب الروسى العظيم فى القرن التاسع عشر ، بل يمتد الأمر أيضا إلى أنه كان نوعا من العمل الذى جرت فيه محاولات أشد الحلول تطرفا لمشكلات العصر العتيقة . ومعظم هذه التطورات جاءت متأخرة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

ولقد بحث بعض النقاد عن ماهية الأدب فى الأفكار الفلسفية والدينية وركزوا إلى حد كبير على تفسير دوستويفسكي . وبالنسبة للنقيض المقابل الكبير لدوستويفسكى - ألا وهو ليون تولستوى - نجد ناقدا أخلاقيا بأنقى صورة وأشجع صرامة . ولم يحدث إلاّ فى أوائل القرن العشرين أن وجدنا الطرف النقيض وهو النزعة الشكلية قد عملت عملها لدى جماعة من الدارسين الموهوبين للأدب ، لكن مكانتهم كان قد مُهِّد لها فى القرن التاسع عشر فى الأدب المقارن عند الكسندر فسلوفسكى وعالم اللغة الكسندر بوتينيا وعلى أى حال وطوال القسم الأول من القرن العشرين كان هناك تناول تاريخى واجتماعى بصفة عامة للأدب ، وكان هذا سائدا فى روسيا . وهو فى صورته الماركسية أصبح العقيدة السوفيتّية الرسمية ، وترك هذا أثرا عميقا فى كل مكان . وكان هناك توقع به فى انشغالاته السياسية والاجتماعية من جانب الخط الشامل من النقاد « المتطرفين » والذين تصدرهم فيساريون بلنسكى فى الثلاثينيات ، واستمر مع زملائه الثلاثة فى الستينيات نيقولاى تشرنيشفسكى ونيقولاى دوبروليوبوف وديمترى بيساروف . وهم يمثلون بصفة عامة المعارضة الليبرالية والثورية للنزعة القيصرية :لكنهم كانوا أيضا - من الناحية الاجتماعية - نقادا محافظين من أمثال أبوللون جريجورييف [1] ، وقد اهتموا أساسا بتفسير الأدب باعتباره تاريخا أو ماهية للعقلية القومية .

وإنّ تحديد هذه الأوضاع المتعارضة ورسم خطوط معركة حادة هما نتيجة جيشانات أواخر القرن التاسع عشر . وإن المراحل المبكرة من النقد الروسى هى

(١) أبوللون جريجو ريف (١٨٢٢-١٨٦٤) أديب وناقد روسى اهتم بالأصالة الروسية والشعب الروسى ودعا إلى تقديس الروح الروسية . وهو الناقد الرئيسى لصحيفة (أبوك) وقد ركز على تعريف محدد للكلمة الألمانية التى تعنى النظرة الكلية للعالم . وهو من دعاة النقد العضوى على أساس أن العمل الفنى يشكل وحدة عضوية . (المترجم) .

مراحل ليست واضحة في ذاتها ، بل هي بالأحرى أصداء مُعْتمة للتطورات الفرنسية والألمانية مهما تكن هامة بالنسبة للتاريخ الأدبى الروسى .

وبالنسبة لأهدافنا فإنه يبدو كافيا أن نلمّح للقرن الثامن عشر عندما قدّم الشعراء الروس المحدثون تعاليم الكلاسيكية الجديدة الفرنسية . وبصفة خاصة فإن أول شاعر روسى محدث وهو أنطيوخ كانتمير[٢] . (١٧٠٩ - ١٧٤٤) وقد اشتكى فى عام ١٧٣٩ أنه لاتوجد أى كلمة روسية مقابل كلمة نقد الفرنسية . وهناك أيضا فاسيلى تريديا كوفسكى (١٧٠٣ - ١٧٦٩) وهو الشخصية الهامة الثانية فى تاريخ الشعر الروسى ترجم كتاب « فن الشعر » لبوالو إلى الشعر الروسى (١٧٥٢) . والشخصية الأدبية الأعظم فى منتصف القرن هى ميخائيل لومونوسوف (١٧١١ - ١٧٦٥) وهو عالم وشاعر كتب قصائد راقية وطور النظرية القديمة عن المستويات الثلاث للأسلوب فى استخدام اللغة الروسية : الأسلوب الراقى الخاص بالمصطلح السلافى القديم والأسلوب المتوسط الخاص باللغة السلافية القديمة واللغة الروسية المنطوقة بينما الأسلوب الأدنى قاصر على الكلمات الروسية . ولقد رأى لومونوسوف ميزة خاصة فى هذا الاستناد إلى اللغتين مما سمح له بتحديد هرمية الأجناس الأدبية من الناحية الأسلوبية . وهدف الشعر مع كل شعراء البلاط هؤلاء أساسا هو الناحية التعليمية والوطنية والمدنية . والقصيدة التى تمدح انتصارات الجيوش الروسية هى أعلى جنس أدبى ، والهجائية وإن كانت أدنى لها وظيفتها العظيمة باعتبارها حمْلة موجهة ضد الرذيلة .

وببطء خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر حصل انحراف عن الكلاسيكية الجديدة الفرنسية الصارمة نحو « ذوق » ليبرالى أكبر . وظهر إلى الوجود جمهور قارىء أكثر اتساعا ودوريات على غرار مجلة « سبكتيتور » . وأصبح الذوق هو المعيار لا القواعد . وكما فى كل مكان فإن بدايات الاهتمام التاريخى يمكن تتبعها : نيقولاى نوفيكوف (١٧٤٤ - ١٨١٨) وقد ألّف « قاموس تاريخى للمؤلفين الروس » (١٧٧٢) ذكر فيه حتى عددا قليلا قبل عصر بطرس الأكبر ، وحاول أن يدرج فيه من المؤلفين غير

(٢) تجمع الموسوعات والقواميس وكتب تاريخ الأدب الروسى على أنه من مواليد ١٧٠٨ لا ١٧٠٩ وهو شاعر ودبلوماسى وكاتب روسى ألف أشعارا هجائية وأول من كتب القصائد الدنيوية فى روسيا (المترجم) .

الأرستقراطيين العديدين بقدر الإمكان . لكن الاستعراض التحليلى الفعلى كنظام جاء متأخرا جدا إلى روسيا : المؤرخ العظيم نيقولاى كارامازين (١٧٦٦ - ١٨٢٦) الذى أسس وحرر مجلة (رسالة أوربا ، ١٨٠٢) وقد أعلن برنامجه وهو : « إن نقد الكتب الروسية الجديدة ليس أمراً ضرورياً حقيقيا لأدبنا » . إن على النقد أن يمدح ويشجع لا أن يحكم : وعلم الجمال هو عقيدة ذوق ، والذوق غامض للغاية . وقد عرف كارامازين الكتّاب الألمان فى القرن الثامن عشر مثل سولجر بل وحتى بلاتنر . والإخلاص النظرى للكلاسيكية الفرنسية ضَعُف مع الشاعر الأول السابق على الرومانسية فاسيلى زوكوفسكى (١٧٨٣ - ١٨٥٢) والذى ترجم جراى وبرجر وجوته وشيلر وبهذا نكون قد انتقلنا إلى جو الأفكار الانجليزية والألمانية عن الشعر كوجدان وتخيل . وزوكوفسكى هو واحد من أوائل الروس الذين حاولوا أن يشخّصوا السابقين عليهم . لقد كتب دراسات عن الكاتب القصصى كريلوف وعن هجائيات كانتيمر .

غير أن الأمور لم تصبح حية فى النقد الروسى إلا عندما ثار الجدال الكلاسيكى - الرومانسى . ولقد روّج الأمير بيوتر فيازمسكى (١٧٩٢ - ١٨٧٨) للرومانسية على نطاق كبير كتحرر من القواعد . لقد أراد أدبا يكون شعبيا وقوميا فى الوقت نفسه ويعبر عن طابع الأمة وآرائها ويكون متحررا من طغيان القواعد ويكون له لون محلى . وكان من المنطقى أن يكتب مقدمة حماسية لمؤلف بوشكين « سجين من القوقاز » (١٨٢٣) .

إضافة إلى ذلك فإن الكسندر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) الذى بزغ على أنه أعظم شعراء عصره لم يكن بعيدا عن الخطأ عندما اشتكى أنه « ليس لدينا تعليق واحد ، ليس لدينا كتاب واحد عن النقد » . وظل هو شاعرا عمليا ولم ينخرط فى النقد إلا بين الحين والحين رغم أنه من الممكن أن نجمع ثروة من الآراء الأدبية من رسائله . ورغم أنه كتب مقالات نقدية قليلة وترك العديد من المخطوطات والملاحظات والمختارات وكل هذا يدلّ على تَعطشه الشديد للمعرفة الأدبية . ولايكاد يكون بوشكين صاحب نظرية ، ولكن يمكن للإنسان - بصفة عامة - أن يصف تصوره للشاعر ووظيفة الشعر . وهذا يبدو لأول وهلة متناقضاً نوعا ؛ وهو يتأرجح بين تأكيدات عن استقلال الشاعر التام عن جمهوره والمطالب الكبرى لحراسة الشاعر لشعبه وخلوده الذى انحدر عبر العصور . فمن جهة عبّر بوشكين عن احتقاره للغوغاء وكان محل غضب الرقابة والحظْر

الذى مارسه عليه القيصر . لقد احتجّ على أن الشاعر « ليس مضطرا إلى أن يعبأ بأى مخلوق » ، وهو يستطيع أن « يختار أعوص موضوع » . وهدف الفن « ليس التعليم الخلقى بل تصوير ماهو مثالى » . وفى رسالة إلى زوكوفسكى الذى يريد أن يعرف غرض قصيدة « الغجريات » ردّ بوشكين قائلا : « إن هدف الشعر هو الشعر » والتخطيط الأولى لقصيدة « الليالى المصرية » (١٨٣٥) واضح أنه يتفق مع موضوع الارتجال : « إن الشاعر يختار موضوع نظمه ؛ وليس للجماهير حق إدانة إلهامه » . ومن جهة أخرى فإن الشاعر كما تدل على هذا أشهر قصائده (« النبى » ، « الشاعر ») هو نبى وكاهن : إنه مُغَنٍّ ملهم ومن ثم فإنه – بأمْجد مَغْنى – معلم أمته ومعلم البشرية . وليس علينا إلاّ أن نتذكر صورة كتاب « فن الشعر » لهوراس لندرك كيف نظر بوشكين بِنُبْلٍ إلى رسالته . ومن الواضح أن الاستقلال التام هو المحور المشترك للتصوّرين . فلا يستطيع بوشكين أن يتصور الشاعر على أنه مُغَنٍّ كسول فى يوم كسول ، كما أنه لا يستطيع أن يفكر فى نفسه على أنه لسان حال سلطة أو أنه خادم للاحتياجات المشتركة المباشرة . لقد رفض كلا من النزعة الجمالية الخالصة والنزعة التعليمية.

ويوشكين فى الجدال الأدبى فى عصره آزر الرومانسيين رغم أن فنه نفسه غارق فى تراث القرن الثامن عشر الفرنسى . ولقدكان شنييه وبارنى وفولتير نماذجه الهامة ، واحتفظ بغرام شديد لبوالو . لكن سرعان ما « تخلّى عن فطنته » آنذاك بالنسبة لبايرون ومجّد شكسبير وسكوت على أنهما الشاعران العبقريان والرومانسيان العظيمان . وكانت له تحفُّظات على المدرسة الرومانسية الفرنسية الناهضة وإن كان قد أبدى اهتماما بستندال وشعْر الناقد الشاب سانت – بوف . وعلى أى حال لقد عرف القليل من الرومانسيين الألمان . ولقد كان ذوقه محدّداً واضحا . إنه ذوق يحتفظ باستمرارية مع الماضى عند الكتاب الرومانسيين مع شك فى المبالغة والهلامية والغريب الشاذ . ولقد كان بوشكين مقتنعا للغاية بتعريفه للذوق على أنّه « شعور بالتماثل والتناغم » . وهذا هو السبب الذى دفعه إلى التنديد بعمل رادشيف على أنه « متوسط مبتذل » وقد كتب « بأسلوب همجى » . ولديه احتقار تلقائى للماضى وإعجاب ساذج بعصره وتحامل أعمى لصالح الجديد ، « وليست لديه إلا معرفة مصطنعة ومحدودة » . وكانت لدى بوشكين تحفظاته حتى ضد بلنسكى الناقد الذى بدأ نجمه فى البزوغ والذى مجدّه إلى

مصاف ذروة الأدب الروسى : « لو كان يستطيع أن يجمع بين استقلالية آرائه وذكائه وبين مزيد من المعرفة ومزيد من القراءة ومزيد من النضج لكان يمكن أن يصبح لدينا ناقد بارز حقا » . لكن بوشكين لم يعش حتى يرى أنه قد حقق هذا النضج الذى كان يطالب به بلنسكى .



المصادر والمراجع

There are several histories of Russian criticism, either obsolete or doctrinaire Marxist :

A . L. Volynsky, *Russkie kritiki. Literaturnye ocherki*, St. Petersburg. 1896.

I.I. Ivanov, *Istoriya russkoi kritiki*, originally, in parts, in Mir Bozhi, 1897-1900.

A. Lunacharsky and V. Polyansky, eds., *Ocherki po istorii russkoi kritiki*, 2 vols. Moscow and Leningrad, 1929-31.

B.P. Gorodetsky, A. Lavretsky, and B.S. Meilakh, eds. *Istoriya russkoi kritiki*, 2 vols. Moscow and Leningrad, 1958

A general history of aestheitcs contains some Russian chapters : M.F. Ovsyannikov and Z.V. Smirnova, *Ocherki istorii esteticheskikh unchenii*, Moscow, 1963.

An anthology in Italian is useful : Ettore Lo Gatto, ed., *L'Estetica e la poetican in Russia*, Florence, 1947.

Pushkin's literary opinions are conveniently collected in N.V. Bogoslovsky, ed., *Pushkin o literature, Moscow*, 1934.



فيساريون بلنسكي

(١٨١١ - ١٨٤٨)



أول ناقد روسى تكون له أهمية تتجاوز ما هو محلّى هو فيساريون بلنسكى . وكأمر واقع فإنه أهم ناقد فى كل تاريخ الأدب الروسى ، وليس له منافس جاد فى المدى أو فى النفوذ . لقد حدّد - باعتباره ناقدا كبيرا - مكانة الكتّاب الروس فى عصره . ويدين له بوشكين وجوجول وليرمونتوف بظهورهم فى جانب كبير على الأقل . ولقد أبرز الإمكانيات المبكرة لدى دوستويفسكى وترجنيف وجونجاروف ونكراسوف . وإن شجاعته وبصيرته فى رفض الروائيين من الطبقة الثانية فى عصره وغربلته الشديدة للشعراء الثانويين وانقطاعه عن « كلاسيكيات » القرن الثامن عشر الروسية وترحيبه البارد بإعادة اكتشاف الأدب الروسى القديم - كل هذا حدد الرأى الأدبى لمدة قرن . واليوم - خارج روسيا - حيث يجرى الإعلاء من شأنه كأنه قديس يمكننا أن نتبين نواقص بعض آرائه ومافيها من تحامل . وربما نختلف مع تقديره المتدنّى الفولكلور الروسى والحط من شأن الأدب الروسى فى القرن الثامن عشر وتنديده ببعض الشعراء البارزين حول بوشكين ومدحه المفرط لبعض المشاهير المعاصرين مثل والترسكوت وجورج صاند وچيمز فينمور وكوبر وبرنجيه . لكننا لانستطيع أن نشك فى روعته كناقد تطبيقى ودوره الشامل فى التاريخ الأدبى والاجتماعى الروسى .

إنّ مكانة بلنسكى كمنظّر للأدب فى تاريخ عام النقد تبدو لى - على أى حال - أقل فى جدارتها . ففى مسائل النظرية يجب أن يعد تابعا للنقد الرومانسى الألمانى والكيان الكلّى للفكر الجمالى الذى طوره هردر وجوته وشيلر والأخوان شلجل وشلنج وهيجل . وهو ليس متمسكًا بمؤلف واحد من هؤلاء المؤلفين على أى حال . وهو لا يشارك فى كل النتائج الرأى الدقيق لأى منهم . فمثلا لا يمكن أن يوصف بأنه هيجلى صارم لأنه لايشارك هيجل الرأى فى الزوال الشديد للفن . وليس لديه تعاطف للتمجيد الحافل بالحنين لليونانيين والنحت اليونانى باعتباره ذروة الفن . كما أن الانسان لا يستطيع أن يميّز فترات خالصة فى التطور لبلنسكى : فلا توجد فترة محددة تماما على أنها فترة مصطبغة بصبغة الفيلسوف فيشته أو شلنج أو هيجل أو فيورباخ فى نقده . فمنذ بداية كتاباته من « العروض التحليلية الأدبية » (١٨٣٤) إلى « المسح السنوى الأخير للأدب الروسى » (١٨٤٧) يستخدم بلنسكى المقولات والمفاهيم والإجراءات

نفسها والمصطلح النظرى الأساسى عينه مهما يكن تأكيده المنحرف ومهما تكن قناعاته السياسية . ولم يحدث إلاّ فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته أن أمكن للإنسان أن يتبين تغيرا محددا . وحتى هذا التغير يحدث فى التراث عينه ويسرى مماثلا تماما للتغير الذى سرى فيه أتباع الفكر التأملى الألمانى فى كل من ألمانيا والأقطار الأخرى . وتطور بلنسكى فى هذا المجال مشابه تماما لما عند أرنولد روج أو دى سنجتيس أو كارلايل أو حتى هيبوليت تين الذين استوعبوا جميعا التصورات الرومانسية - ثم غيروها فيما بعد لصالح ما اعتبروه تناولا ألصق بالواقع التجريبى والوقائع والعلم والاحتياجات القومية والاجتماعية فى العصر . وأنا لا أستطيع أن أتبين على أى حال أسسا يمكن أن نصف بها بلنسكى - على الأقل فى فكره النقدى بأنه « مادى » أو حتى « واقعى » بالمعنى الذى شرع فيه الفرنسيون فى استخدام المصطلح كشعار أدبى بعد عام ١٨٥٧ .

ومشكلة المصادر الحقة لتصورات بلنسكى الأساسية تبدو مستعصية الحل لأنه من المستحيل فى الأغلب أن نميّز بين مصادره الألمانية بدقة . زيادة على ذلك فإن المشكلة قد تشوّشت من جراء التأكيدات المستمرة من أنه لم يعرف أى ألمانى مهما يكن شأنه . وهذا الجهل بما هو ألمانى يجب أن ننظر إليه بحذر على أى حال ؛ فبلنسكى وهو طالب كان يعطى دروسا ألمانية ، وكان يملك مجموعة ألمانية من أعمال جوته . ويحكى لنا أنه عمل على فهم رواية « فلهلم ميستر » لجوته مستعينا بقاموس . ومع هذا لا يحتاج الإنسان إلى أن يفترض أنّه يعرف معرفة مباشرة النصوص الألمانية الأصلية لكى يرى أن لديه مداخل سهلة لأفكارها .لقد كانت هناك ترجمات روسية لعدة نصوص أساسية وثانوية . ولقد امتلك بلنسكى وعلق فى حواش على كتاب فريدريك شلجل « تاريخ الأدب القديم والجديد » فى الترجمة الروسية ؛ ولقد قرأ كتاب « المعرفة » لباتشمان وهو بحث له طابع الفيلسوف كانت ؛ ولقد قرأ عددا من أعمال آست وهو تابع لشلنج ولقد عرف هنريش تيودور روتش وهو هيجلى من الدرجة الثانية ، ولقد كان لفترة متحمسا له. بجانب هذا فإن هذا الكتابات الروسية فى ذلك الوقت كانت حافلة بأصداء من الأفكار الألمانية . وكان « أستاذ » بلنسكى المباشر هو نادجين الذى عرف

شلنج والأخوين شلجل معرفة تامة . ولقد أعاره صديق هو ميخائيل كاتكوف مذكراته عن علم جمال هيجل . ويجب أن نضمَّ إلى هؤلاء المصادر الشفوية : صديقيه ستاكفيتش وباكونين اللذين كانا هيجليين متحمسين . بالاختصار ، كان الجو مشبعا للغاية بهذه الأفكار .

وإن لم يكن إلا بسبب أن بلنسكى قد كتب كثيرا جدا عن الموضوعات الروسية فإنه ليس لصيقا تماما بالمصادر الألمانية . وهو يقترب أكثر عندما يعمل فى مشروع « المسار النظرى والنقدى للأدب الروسى » (١٨٤١) والذى لم يُنْشَر منه سوى شذرات وبعد وفاته بفترة طويلة . وعندما يضطر بلنسكى – بسبب خطاطيته – إلى استخلاص التعميمات الجمالية بأعلى مستوى أو عندما يحاول أن يطور نظرية متناسقة للأجناس الأدبية فإنه يرتد إلى المصادر الألمانية والصيغ الألمانية . وهو شديد الاعتماد أيضا عليها عندما يقوم بعملية مسح لتاريخ العالم أو عندما يتحدث عن القديم الكلاسيكى أو العصور الوسطى أو الشرق وهى موضوعات لاتتوفر لديه من أجلها معرفة أصيلة مباشرة ومن بين كل الألمان فإن بلنسكى يتابع روتشر متابعة لصيقة وخاصة بحث عن « أحوال فلسفة الفن ونقد العمل الفنى » (١٨٣٧) وتفسيره لارتداد « فاوست » إلى كتاب « الأمهات » يعتمد اعتمادا شديدا على روتشر ، وتخطيطه لشخصية « هاملت » (١٨٣٨) هو تخطيط هيجلى فى المصطلح والتصور .

وسوف نتتبّع تطور أفكار بلنسكى وذلك بإلقاء النظر على معظم مقالاته المشهورة ، والسلسلة الأولى المثيرة للغاية « العروض التحليلية الأدبية » (١٨٣٤) تذهب إلى أن الأدب يجب أن يكون تعبيرا عن الروح القومية ورمز الحياة الباطنية للأمة وسمات الأمة . وكان هذا مفهوما ومألوفا من قبل فى روسيا وهو مجلوب من ألمانيا : فإن كتاب فريدريك شلجل « تاريخ الأدب القديم والحديث » يفتتح ببيان مماثل . والتصور الكلى محورى بالنسبة للتاريخ الأولى الرومانسى ويمت إلى الأيدلوجيا الشاملة للقومية الرومانسية . وبلنسكى قد بدأ بهذا المفهوم يعطينا وجهة نظر سلبية بالنسبة لمسحه للأدب الروسى الأقدم : إن الروس من ثم ليس لديهم أدب يعبر حقا عن الروح القومية . وحتى مجىء بوشكين أخيرا كان الأدب الروسى محاكيا

للأدب الأوربى الغربى وكان معتمدا على الكتب لا التجارب وكان مستمدا من غيره وكان مصطنعا . لقد أنتج عبقريات معزولة عظيمة ولكن لايوجد أى تراث أدبى متواصل . وفى كل موضع فإن التقابل بين « الفن » و « الطبيعة » الذى يسرى خلال المناقشات الألمانية منذ هردر متضمن أو يعاد تقريره بمصطلحات رومانسية عالية . يقول بلنسكى : « إن الأدب ليس مُبْتَدَعاً ؛ إنه يبدع نفسه مثل اللغة والعادات وهو مستقل عن الإرادة ومعرفة الناس » . ولكن بينما نجد هردر فى موقف مماثل فى رد فعل ضد الأدب الكلاسيكى الجديد لألمانيا ويصطبغ بصبغة فرنسية يزكّى عودة إلى الماضى السحيق إلى الفولكور والأسطورة ويتخذ بلنسكى موقفا شكّيا تجاه الأدب الروسى القديم والفولكور السلافى بصفة عامة . وفيما بعد حوالى عام ١٨٤١ تعلم كيف يعجب ببعض صفاته بل لقد كتب حتى عروضا تحليلية تقديرية للأغنيات الشعبية لكن لم يرد بلنسكى إطلاقا أن يطرح الشعر الشعبى كأنموذج للأدب الراهن . بل هو يصف بالأحرى وعلى نحو غالب الأدب الشفاهى بطريقة مزرية باعتباره فوضويا وبدائيا وقد عفّى عليه الزمن وفجًا وأخرق . ولقد اعتقد أن « أنشودة التاجر كالاشينكوف » من تأليف لرمنتوف جديرة بأن تكون ملحمة روسية قديمة . ووجهة النظر السلبية هذه إلى حد كبير (وإنْ كان ليس بشكل كامل) تجاه الفولكلور والأدب الروسى القديم يجب - فى جانب - أن تُعْزَى للوضع الإشكالى للعصر عندما كان السلاف والمحافظون بصفة عامة يمجدون الأدب القديم باعتباره المصدر العظيم للفخار القومى ، والأنموذج الحقيقى للأدب الروسى الحديث . غير أن بلنسكى تمسّك أيضا بأصالة بقناعات جمالية وتاريخية عن حدود الشعر الشعبى ولقد شعر بقوة بانخراطه فى حضارة العبودية التى أراد لروسيا أن تخرج منها إلى نور الحرية . ولم يكن بلنسكى وحده فى وجهة النظر هذه . وفى ألمانيا أخذ الأخوان شلجل بالموقف نفسه بالضبط . وبالرغم من أنّهما أبديا اهتماما للغاية بقصيدة « نبولنجين » فقد رفضا محاولات الأخوين جريم والمؤمنين الآخرين بالطابع الجرمانى التيوتونى لقطع صلات ألمانيا عن التراث الغربى واعتبروا الشعر الشعبى على أنه يمت إلى ماض لا يمكن استعادته .

زيادة على ذلك فإن بلنسكى يسلم بنجاح مايمكن أن يُسمّى اليوم الواقعية ذات الصبغة المحلية . ويقول إن الروس يفهمون القومية على أنها « إعادة رسْم الآفاق من الحياة الروسية » . وهم يستطيعون أن ينتجوا هذه الآفاق ويرسمونها بشكل رائع . ولكن لا يعنى هذا أنّهم قد طوروا روحا قومية روسية متميزة ، روحا يمكنها أن تظهر نفسها فى أى نوع من مادة الموضوع وتكون لها القدرة على تمثلها . إن الروس لا يستطيعون أن ينتجوا أى شىء قومى على غرار الإغريق المُتَفَرْنسين للتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية أو مسرحية « إيفجينيا » المصطبغة بالصبغة الألمانية والتى كتبها جوته . ويقول إن « سجين القوقاز » لبوشيكن هى مجرد أسلوب تصويرى ؛ ويمكن لأى أجنبى أن يكتبها . زيادة على ذلك فإنّه يقّر بوجود شىء قومى حقيقى فى « إيوجين أو نجين » و « بوريس جودونوف » لبوشكين دون أن يحاول على أى حال أن يحدد هذه الصفة . ويؤكد بلنسكى باستمرار على هذا الاختلاف بين الفوكلور والقومية . وهو يجادل ضد شيئّين : ضد الأدب الأرستقراطى الذى يعيش عالة على غيره والأجوف فى القرن الثامن عشر ، وضد الفولكلور الشعبى والقومية المصطبغة بصبغة محلية لدى الرومانسين الروس .

وإن نموذجه الخاص للأدب من بداية كتاباته يجرى اقتراحه من خلال مصطلحات : القومى والأصيل والطبيعى والحقيقى . ولكن ما المقصود « بالصبغة الطبيعية » و « الحقيقية » ؟ بالتأكيد لاشىء على الأقل فى هذه الكتابات المبكرة التى حتى تشبه شبها بعيدا الواقعية فى أواخر القرن التاسع عشر . ويتحدث بلنسكى عن الرومانسية الفرنسية على أنها « عودة إلى الصبغة الطبيعية » . وواضح أنه يفكر فى الأطاحة بما يبدو له الكلاسيكية المصطنعة لدى الفرنسيين .

وفى المقال الهام التالى بعد « العروض التحليلية » وهو « عن القصة القصيرة الروسية وقصص جوجول » (١٨٣٦) يأخذ بلنسكى بالتفرقة التى قال بها فريدريك شلجل بين الشعر المثالى والشعر الواقعى ، وهو يمجّد شكسبير وسكوت على أنهما المثالان العظمان للشعر « الحقيقى » . وهو يقول إن شكسبير « يوفق بين الشعر

والحياة الواقعية » . وسكوت « وهو شكسبير الثانى يحقق الوحدة نفسها مع الحياة » . إن الحقيقة ، الواقع ، تعنى هنا « الحقيقة الماهوية » ، الواقع الباطنى ، حقيقة التمثيل . ولا يوجد أى قيد مفروض على أطروحات الشاعر وأفانينه . ويثنى بلنسكى على كاليبان فى مسرحية « العاصفة » لشكسبير وهو يشعر بمنتهى الرضاء عن الحلم فى « نفسكى بروسبكت » لجوجول. وهو يمجد الشاعر « الموضوعى » الذى يعيد انتاج الكون ويعكسه بكل كليته وهو يندِّد بالمقارنة بالشاعر الذاتى ، على نحو ما مجَّد الأخوان شلجل جوته ضد شيلر وقد وضعا شكسبير على قمة الشهرة وكأنه خالق لا مثيل له . وبلنسكى يردد مثل هذه الآراء : إن شكسبير هو بروتيوس الجديد ، وهو ليست لديه مُثُل ، ليس لديه تعاطف . إنه الشاعر – المفكر اللاشعورى ، الذى يقدم مرآة جرداء للواقع . إن الابداع يجب أن يكون لاغرضية لها غرض ، ولا شعوريا بدون شعور ، وهو يكرر الصِّيَغ المليئة بالتناقض الظاهرى عند كانت وشلنج . ويرى أن الشاعر لا يستطيع أن يبدع حسب الطلب بإرادته المفردة . إن الابداع نشاط حر يعنى تحررا من الاحصاء أو الاستدلال ؛ بل هو بالأحرى « قائم على الرؤى ، وكأنه سير أثناء النوم » . ويثنى بلنسكى على قصة جوجول « مُلاَّك العالم القديم » لأنها (ليست) منسوخة من الواقع ، بل يجرى اكتسابها بالشعور فى لحظة الانكشاف الشعرى » . والمهمة الأولى للفنان هى إبداع أنماط وشخوص رغم أنهم أفراد عينيون لاتزال لهم دلالة . وهاملت وعطيل وشيلوك وفاوست هى الأمثلة الأجنبية عند بلنسكى ؛ وهو يضيف إلى هؤلاء الشخصيات الرئيسية من «الويل من الفطنة» لجريبويدوف والضابط بيروجوف عند جوجول فى « نفسكى بروسبكت » والذى يبدو له على نحو غريب تماما « نمط الأنماط » ، رمزا ، أسطورة « صوفية » . ولقد أثنى الأخوان شلجل وشلنج على

هاملت ودون كيشوت وفاوست بمثل هذه المصطلحات وكذلك شارل نورديه فى فرنسا . ولقد ظل بلنسكى مع هذه المشكلات التى أثارها هذان المقالان طوال حياته .

لقد طوّر بلنسكى نسقه النقدى (إذاجاز لنا أن نتحدث عن نسق له) فى اتجاهين : الأول أنه رأى العمل الفنى بتأكيد متزايد على أنه كل محتوى فى ذاته تماما ، وحدة الشكل والمحتوى ، « تعبير حسى عن الفكرة » حسب تعبير هيجل . وفى الوقت نفسه رآه على نحو متزايد فى سياق زمانى ، وهو مدفوع من التاريخ . ووجهة النظر التاريخية متضمنة فى مفهوم الأدب باعتباره تعبيرا عن المجتمع . ولكن لم يحدث إلا فى مقالات عن لرمنتوف (١٨٤١) أنه آمن بما يمكننى أن أسميه أسرارية العصر .

لقد ظلت وجهة النظر التاريخية متراجعة إلى الوراء فترة وفى المقال عن « منتسل ناقداً لجوته » (١٨٤٠) هاجم بلنسكي التعاصر وهو الشعار البارز مع الفرنسيين والإيطاليين القائل « ابن عصره » وهو الآن يؤكد « إن محتويات الفن ليست هى مشكلات اليوم ، بل هى مشكلات العصور ، ليست مصلحة قطر من الأقطار ، بل مصلحة العالم ، ليست قدر الجماعات بل قدر البشرية » . إنهم يقولون إن الفن يجب أن يخدم المجتمع « إذا أصررتم على هذا فإنه يفعل هذا بأن يعبر عن معرفته الذاتية ، لكنه يوجد بالفعل لذاته ، له هدف فى ذاته » . إن الفن اجتماعى ، ومع هذا فإنه يخدم المجتمع بأن يخدم ذاته . وإن العلاقة بين الفن والأخلاق يتم حلها على نحو مماثل بالاعلان بأن « ماهو فنى هو أيضاً أخلاقى » . ويقّر بلنسكى بأن الكاتب قد ينتهك القناعات الأخلاقية للمجتمع ، لكنه لا يستطيع أن ينتهك الأخلاقيات ذاتها . وبالمثل فإن الفن والحقيقة ، الفن والواقع متوحدان ، إن الفن هو الحقيقة ، لكن نوع مختلف من الحقيقة . وكماجاء فى المقال التالى عن « الويل لك من الفطنة » (١٨٤٠) لجريبيوبوف : « الفن هو الحقيقة فى العرض لا فى الفكر التجسيدى » . إن الشاعر « يفكر بالصور » .

لقد كان مفهوم بلنسكى عن الواقع فى نيّاك الوقت على الأقل لا يزال بعيدا عن الرومانسية أو حتى التجريبية . وهو يقول صراحة إن الواقع هو العالم الروحى ، عالم الأفكار وكل شىء جزئى وعرضى ولاعقلانى غير حقيقى . « إن الإنسان يشرب ويأكل

ويلبس – هذا هو عالم الظواهر ، لكن الانسان يشعر ويفكر ويعرف نفسه على أنه جهاز عضوى ووعاء للروح وجزئى متناه فى العام واللامتناهى – وهذا هو عالم الواقع » . إن الشعر الحديث هو شعر الواقع ، شعر الحياة » . هذه هى صيغة بلنسكى التى تشير إلى الواقع الروحى الجوهرى وفى الممارسة إلى أعمال الكتّاب الذين يعجب بهم أيما إعجاب : شكسبير ، جوته ، سكوت ، بايرون ، كوبرفى الخارج ، بوشكين ، جوجول ، فى الداخل . وهو دائما ما يؤكد أن الشاعر يجب أن يبدع شيئا كليًا ونمطياً يستبعد منه كل شىء عرضى . إن العمل الفنى يشكل كُلاً محتوى فى ذاته ، عالما ، كلية .

وفى هذه النقطة على مسار تطور بلنسكي فإنه يستخدم مقولة الكلية والتناسق كمعيار للحكم دائما وبتأثير كبير . وهو فى تحليله لمسرحية « المفتش العام » لجوجول يظهر كيف أن كوميديا جوجول عضوية بشكل كبير وهى تشكل كُلاً، وهى تدور حول فكرة محورية واحدة وشخصية محورية واحدة . « إن المفتش هو المصدر الذى منه يتدفق كل شىء واليه يعود كل شىء » والمسرحية كلها « هى أكثر من مرآة للواقع ، إنها أكثر شبها بالواقع عن الواقع نفسه : إنها واقع فنى » إذن فإن كوميديا جوجول توضع فى تقابل مع كوميديا باجر بيويدوف « الويل من الفطنة » . وهو يندد كثيرا بهذه الكوميديا الأخيرة . إن « الويل من الفطنة » هى مجرد سلسلة من الصور . إنها ليست كوميديا حقيقية ، بل هى هجائية هدفها أن تسخر من مجتمع خاص . وفى رأى بلنسكى أن الهجائية ليست فنا على الاطلاق ، لأنك لا تستطيع أن تكون غاضبا ومبدعا فى الوقت نفسه . إن ما ينقص جريبو دوف هو الموضوعية : والتمثيلية تنتهى بانفجارات عنيفة من الغضب الذاتى . وهى لا يجب أن تسمى « الويل من الفطنة » بل « الويل من الجنون الحرون » .

ووجهة النظر العامة هذه يجرى الحفاظ عليها خلال المقالات التالية رغم أن بلنسكى يكاد يقدم تماما أفكار عرضية أصبحت فيما بعد مدمرة لمعيار الموضوعية الفنية . والمقالان عن لرمنتوف (١٨٤٠ – ١٨٤١) يكرران وجهة النظر التى تذهب إلى

أن العمل الفني هو كل عضوي ، عالم محتوى في ذاته . ولا توجد أي جماليات أو أخطاء في العمل الفني : ومن يلتقط الكل لا يرى إلا جمالا واحدا . وحيث يوجد تنظيم توجد حياة ، وحيث توجد حياة توجد روح . وهو يشرح بالتفصيل الفكرة التي تذهب إلى أن العمل الفني ينمو أشبه بالنبات ، وهذه مماثلة كانت مفصلة لدى الألمان منذ هردر .

وإن العرض التحليلي لقصائد (١٨٤١) لرمنتوف تؤكد الابداع المميز للشاعر والواقع الأسمى للشعر . بل توجد حتى مبالغة بالنسبة لهذا الواقع . إن الواقع وهو في الأغلب مظلم وقبيح يظهر وقد استضاء وتناغم في رؤية الشاعر . وبلنسكي يلتقط التفرقة التي عقدها كانت بين الفهم والعقل لكي يمجد العقل الاسمي للشاعر . إن الفن يطهّر الواقع . والنزعة الطبيعية تلقى تنديدا بها : إن بطل الرواية لايحتاج إلى أن يظهر وهو يتناول طعامه كل يوم . « يمكن للإنسان على نحو طبيعي أن يصف حفل شراب ، يصف تنفيذ حكم بالاعدام ، يصف وفاة سكّير وقع في بالوعة – لكن مثل هذه الأوصاف تنقصها فكرة عقلية وهدف عقلاني . الواقع العقلاني فحسب هو ما يوجد أمام الفنان : إنه الواقع العادي بمُثله ». ويقول بلنسكي مُنْتَشِياً بالسرور إن الشعر هو جوهر الحياة ، والشاعر هو لسان الحياة الكلية ؛ إنه يحيا كل شيء ويصبح كل شيء . ويكون الأمر مدعاة للسخرية إذا ما طُلب منه أن يخدم الاحتياجات السائدة . إنه لا يحاكي الطبيعة ؛ بل يتنافس معها : إن ابداعاته تأتي من المصدر نفسه بالعملية نفسها . إن الفن اسمي من الطبيعة نظرا لأن كل فعل واع وحر هو أسمى من الفعل اللاشعوري وغير المراد . وهذه الصفحات إنما تعرض ذخيرة كاملة من العبارات الرومانسية الألمانية مع لمسة محدودة من شلنج في وقت كان مفترض فيه أن بلنسكي كان يمر بحقبته الهيجلية . إن العمل الفني هو جهاز عضوي ، إن الفن هو هدف الفن . لكن الفن أيضاً هو استبصار في واقع أسمى هو نوع من المعرفة لكنها معرفة غير عقلانية إن الفن يشكل توازيا وتماثلا مع الطبيعة ؛ إن الشاعر هو في الوقت نفسه ملْهَمٌ وواع وغنيًا ذاتيا ساميا ، إنه حر حرية كاملة . وإن المفارقات الخاصة بالمثالية الجدلية الألمانية لايمكن أن تجد تعبيراً عنها أكثر اكتمالا ووضوحا من هذا .

ومن الغريب بما فيه الكفاية أن بلنسكي يعلن في هذه المقالات عينها ما هو في ذاته ليس متناقضا بعد مع هذا الوضع ، بل إنه يحتوى جرثومة تفنيده . فمن الناحية الذاتية الضمنية ولون رؤية كل النتائج بشكل واضح يطرح الرأى القائل إن العمل الفنى هو نتيجة العملية التاريخية . بل إنه حتى ليحرف المسئولية إزاء العمل الفنى عن الفنان وإبداعه وينقلها إلى العصر ويجعل الشاعر معتمدا اعتمادا كليا على الكوكبة الزمانية . وإذا تأمل بلنسكى تعاقب الأجناس الأدبية على طريقة الألمان فإنّه يفترض وجود نظام ضرورى للتطور من الشعر الغنائى عبر الشعر الملحمى إلى الدراما ، لافى التاريخ فحسب بل فى تطور كل شاعر مفرد أيضا . وكان على ليرمنتوف أن يكتب التراجيديات ، وكان على بوشكين – لو كان قد عاش – أن يصبح روائيا كبيراً . « إن كل فن قومى له تطوره التاريخى الذى يحدد طابع ونوع نشاط الشاعر » . و « كلما ازدادت عظمة الشاعر – أى كلما ازداد انتماء إلى الجماعة التى يولد فيها – اقترب أكثر تطور ونزوع وطابع عبقريته أكثر من التطور التاريخى المجتمع » . غير أن هذا التطور على عكس المثال الذى جرى بيانه قبل هذا بصفحات قليلة يجرى تصوره الآن على أنه تقدمٌ نحو التأمل والذاتية . ويجرى التصور (وإن كان لايحدث حوله نقاش أبدا) على أن تقدم المجتمع والأدب يجب أن يكون نحو التأمل والذاتية ، التعاصر والترابط المباشر . واليوم فإن الشعر الموضوعى يصعب أن يكون ممكنا . وبلنسكى يشجب صراحة مقاله عن « مُنتسل ناقدا لجوته » استنادا إلى نقل المصالح التاريخية والاجتماعية عند جوته وتقبله الأعمى للواقع . ولهذا فهو أقل فى الناحية الفنية لكن الشعر الأكثر انسانية عند شيلر وجد استجابة أعظم عما هو الأمر عند جوته . إن الذاتية والتعاصر يجرى قبولهما الآن على الأقل كضرورة تاريخية . ولا يزال بلنسكى يحاول أن يوفق بين هذا الموقف الجديد مع نظرياته السائدة . إن الشاعر العظيم وهو يتحدث عن نفسه يتحدث عما هو عام ، يتحدث عن الإنسانية . وإن الشاعر الروسى الذى يعبر عن لحظة تاريخية فى المجتمع الروسى يصبح قوميا حقا ، يصبح متوحّداً مع الناس ، وتُطرح كل هذه المجادلات بتنوع نوعا ما لتبرير شعر لرمنتوف عن اليأس والتمرد .

زيادة على ذلك فإن التطور فى اتجاه دفاع عن الشعر الذاتى والمتعاصر لم يكن تطورا كاملا بالمرة . فالفصول التى أعدها بلنسكى لكتاب عن فن الشعر فى عام ١٨٤١ لاتكاد تظهر أى آثار عن الآراء الجديدة . إن « انقسام الشعر إلى أجناس » ليس بالأحرى إلا ترديدا مختلطا لأفكار النقاد الألمان . بل إننا حتى نسمع عن « شعر الشعر » ، وهو تعبير محبب عند فريدريك شلجل وجان بول . ونحن نحصل على رأى الأخوين شلجل عن الطابع التحتى للتراجيديا اليونانية وهو طابع موضوعى وجميل جمالا خالدا ؛ ونحن نصل إلى تمجيد لسكوت على أنه هوميروس أوربا المسيحية . ويجرى استبعاد الشعر التعليمى من الشعر الأصيل . وتوجد نظرية للتراجيديا جرى تخطيها بمصطلحات هيجلية متزمتة : إن مسرحية « أنتيجون » لسوفوكليس تظهر انتصار الخالد والعام على الفردى والجزئى . بل إن بلنسكى يكون أكثر عنفا عن معظم الألمان القوميين برفضه الأدب الفرنسى : ليس لدى الفرنسيين شعر ؛ والدراما عندهم تمت إلى تاريخ الموضات لا الفن . ولقد قيل لنا « إن طبيعة الشعراء لم يَجْر تطويرها بوعى إلا من خلال الفكر الألمانى » .

والبحث التالى « فكرة الفن » هو بحث هيجلى بالتمام والكمال رغم أن العبارة الشهيرة (التى استخدمها بلنسكى من قبل) القائلة : « الفن هو التفكير بصور » يمكن أن نجدها بهذه الصيغة أيضاً عند أوجست فلهلم شلجل وعند عالم جمالى ألمانى قليل الشهرة هوتراندورف . ويعرض بلنسكى وجهة النظر الهيجلية فى التاريخ وهو أن البشرية تمرّ بثلاث مراحل : الأسطورة والفن والفكر . وينتهى المقال بترجمة روسية لتفسير روتشر المستفيض لهبوط « فاوست » إلى « الأمهات » أو الأرض .

ومقال بلنسكى عن « المعنى العام لكلمة الأدب » أكثر أصالة نظراً لأنه يحاول أن يرسم فروقا بين المصطلحات الروسية لرسم تاريخ للأدب الروسى . ويميز بلنسكى الأدب الشفاهى المخطوط قبل إدخال الطباعة ثم يميز بين هذين النوعين من الأدب عن الأدب المطبوع الحديث . غير أن الأدب المطبوع الحديث لا يتضمن كل الكتب . إن الأدب ليس إلا مايعبر عن روح أمة متطورة تاريخيا . وإن الروح القومية تستبعد كل شىء عرضى ، إنها الحركة الجدلية للفكرة . وحتى الانحرافات عن الذوق السليم إذا كانت

عامة تعدّ مما يعبر عن روح العصر والأمة . والتراجيديا الفرنسية في ظل حكم لويس الرابع عشر والرومانسية الفرنسية هما المثلان اللذان يطرحهما بلنسكى عن الذوق الفاسد . وكل شيء يتوقف على خصوصية الأدب القومي . إنها النظرة الأساسية للعالم . وبلنسكي يخلص من عروضه التحليلية الأدبية إلى أنه لايوجد أدب روسى أصيل ، لكنه لا يزال يعبر على أنه محلي خالص ؛ إنه مهم تاريخيا وليس جماليا ؛ إنه مجرد ارهاص بالمستقبل . والبحث التالي فى السلسلة وهو « نظرة عامة على الشعر الشعبى » يؤكد أن القومية هى البداية والنهاية فى علم جمال عصرنا ؛ وأن كل أمة لها منطقها ؛ وأن أدب أمّة من الأمم يجب أن يعبّر عن شخصيّتها ؛ وكل الأمم عليها أن تكون شخصية مثالية واحدة قصوى – الانسانية . والقومية الرومانسية المفضية إلى الانسانية يعاد تأكيدها هنا بحرارة .

وفى مقالات بلنسكى عن رواية « نفوس ميتة » (١٨٤٢) لجوجول يمكن ملاحظة تغير فى ذوقه ونلاحظ مع هذا انحرافا جديدا عن التأكيد على النظرية وإن كان هذا ليس إلا على نحوٍ واهن ولفظى . إن جوجول يحظى بالتمجيد باعتباره « أول من نظر بشجاعة ومباشرة إلى الواقع الروسى . ويدافع بلنسكى عن التفاصيل الطبيعية فى رواية « نفوس ميتة » مماّ استثار تعليقا مرعبا شديدا : المنظر البسيط الذى يقتل فيه خفير قملة كانت على بنيقته . وجوجول يبدو لبلنسكي كاتبا أكثر أهمية من بوشكين لأنه أشد فى نزعته الاجتماعية وأكبر فى روح عصره . إن التأكيد على القومية قوى وجوجول يساهم فى المعرفة الذاتية القومية ، إنه لايستطيع أن يكون « أسمى من حقبته وبلده » . إنه محلى خالص ولهذا لا يمكن استيعابه خارج روسيا . ولا يقتصر تفكير بلنسكى فى جوجول على أنه رسام طبيعى للواقع الروسى فهو حتى ينكر أن « نفوس ميتة » هى هجائية ويؤكد ذاتيتها ، وما فيها من أشجان غنائية . وهو يؤكد أن الشعر هو تعبير عن الواقع ، لكن التعبير يعنى إضفاء طابع مثالى على مظاهر الواقع ، يعنى استخلاصا لدلالته العامة .

وهناك مقال تعليقي على « حديث عن النقد » (١٨٤٢) لأكسندر نيكينكو يطور الوضع النظري لبلنسكي في هذه المرحلة المتوسطة . وهو يذهب إلى أن الواقع هو الشعار الخاص بالعالم المعاصر ؛ إن عصرنا يرفض « الأدب للأدب » والكتاب العظام في العصر هم سكوت وكوبر ونجمة جديدة هي جورج صاند أول عظمة شعرية في العالم المعاصر . غير أن نظرة بلنسكي لم تصبح نسبية وتاريخية بشكل عام ؛ فهو لا يزال يدرك أن الفن بينما هو خاضع لعملية التطور التاريخي مرتبط أيضاً بالحقائق الخالدة للفن وأنه في النقد يوجد أولا حكم جمالي يحدد ما إذا كان العمل الفني جدير بجذب انتباه النقد التاريخي . وفي ذلك الوقت لم ير بلنسكي أي صراع بين النقد التاريخي والنقد الجمالي لأن كلا منهما يقتضي الآخر ولا يمكن أن يوجد بدون هذا الآخر ؛ كما أنه لم ير أي صراع بين المقتضيات الجمالية والاجتماعية المطلوبة من الكاتب . وهو يعلن بتلطف نوعا ما أنه من السهل التوفيق بين الفن وخدمة المجتمع . على الشاعر أن يكون مواطنا ، ابن مجتمعه وعصره ؛ وعليه أن يدمج رغباته برغبات المجتمع . ومن أجل هذا فإنه في حاجة إلى المشاركة الوجدانية والحب وإحساس عملي قوي بالحق . والصراعات الجادة بين المجتمع والفن في المائة عام التالية لم تكن منظورة حتى كإمكانية .

وتظل نظرية بلنسكي في النقد دون تغير لفترة أطول ، وهي لا تزال تركز على مفهوم العضونة . وهناك عرض تحليلي له لقصائد بارايتنسكي (١٨٤٢) يهاجم فيه النقد النزّي التجزيئي الأقدم بتصيد الأخطاء . وهو يمجّد النقد الجديد الذي يحكم على العمل الفني ككل ، ويكتشف فكرته ويظهر الوحدة الشديدة بين المحتوى والشكل . وعلى الناقد أن يتابع عقلية الشاعر في أعماله ؛ عليه أن يستخلص الفكرة الرئيسية الموجهة والحالة السائدة ؛ وعليه أن يكتشف نورانية الرؤية الباطنية للشاعر ، أي عليه أن يكتشف شجنه . وهناك مقال عن درزافين (١٨٤٢) يبدأ بإعلان جديد بأن الفن ينتمي إلى مجال المعرفة المطلقة وأن له قوانينه الباطنية . وعلى هذا فإن الارتداد إلى وجهة نظر نسبية لم يكن قد اكتمل بعد .

وهناك فقرة غريبة تثني على « النثر » على أنه قتل « الرومانسية » في تطور بوشكين ، وهذه الفقرة تصور كيف يمكن أن تكون عبارة بلنسكي مضللة وكيف سيكون

من الزيف أن نستخلص منها حد انقلابا نحو الواقعية في ذلك الوقت . على الإنسان أن يعتقد أن « النثر » هنا يعني شيئا أشبه بالواقعية : ومن المؤكد أنه يجب أن يعني التخلّي عن النظم لصالح النثر . غيرأن « موزار » و« ساليرى » و« الفارسي الشهواني » و« الرقصة المرحة » و« الصيف المتحجر » وكلها شعر يجرى الجهر بأنها « نثر خالص » . ويقول بلنسكى أن النثر يعنى « ثراء المحتوى الشعرى الباطني ونضج عضلى وقوة العقل » . وحقبة « النثر » في الأدب الروسي التي أثنى عليها بلنسكى هي ببساطة كل الأدب الروسي منذ حوالى ١٨٢٩ أى كل الأدب الذى ليس عاطفيا أو رومانسيا بالمعنى الضيق الذى يستخدم به بلنسكى المصطلح . غير أن « النثر » ليس الواقعية : إنه « الواقعية الحقيقية التي تُطْرح من خلال تخيل الشاعر ويحدث لها سموٌ من جراء نور المعنى الكلي كصورة عليها يكون الإنسان المطروح أكثر شبها بنفسه عن التصوير على لوحة فضية ».

إن بلنسكى في أول مقال كتبه في سلسلة طويلة من الأبحاث المخصصة لأعمال بوشكين (١٨٤٣) تمكن من أن يعتنق أسرارية العصر والتقدم كاملا . وهو لا يزال يوافق على أن هدف النقد هو التمييز بين الخالد والوقتي ،الفني والتاريخي ، لكنه الآن يعزو هذه المهمة لا للناقد أو لعالم الجمال ، بل للحركة التاريخية للمجتمع ذاته . وكلما اتّسمت الظاهرة بالحيوية زادت معرفتها بالاعتماد على حركة المجتمع ذاته . ووجهة النظر هذه إنما تُستخدم لتدعيم الجدل الرئيسي للمقالات ؛ إن بوشكين يمت إلى مرحلة ولّت ومضت من الأدب والمجتمع الروسيين . وهذا هو السبب الذى جعل الشعب غير مكترث بالنسبة لبوشكين بعد نجاحاته الأولى . « وفى الوقت نفسه فإنّ العصر يتقدم ومعه ترتقي الحياة وتعطي ميلادا لأحداث جديدة وتعطي حقائق جديدة للمعرفة وترفعها على درب التطور » . وهكذا نجد لرمنتوف يشبع عصرا أكثر تقدما ، عصرا أسمى فى مطالبه وشخوصه عما تم التعبير عنه في شعر بوشكين . والافتراض هو تقدم قدرى آلى ، ارتفاع أرقى وأرقى لموجة المستقبل . وحتى الرأى النقدى يمكن ألا يشكل نفسه إلا بالعصر ومن العصر . ويعترف بلنسكى أو بالأحرى يتباهى بأنه لم يتخذ هذا الموقف إزاء بوشكين من قبل . وهو نفسه قد تغير مع الأيام وهو لا يجسّد « الطبائع المنتهية » . ومرة أخرى يشجب الجول الموجود فى « العروض التحليلية الأدبية » . وهو

يقول الآن إن روسيا لديها أدب ، لديها تطور عضوى حيوى مع تاريخ . ومرة ثالثة فإنه يقوم بعملية مسح للأدب الروسى الأقدم دون أن يغير جدية حكمه القاسى عن شخوص القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وإن كان يراهم الآن على أنهم حلقات فى سلسلة أو بالأحرى هم درجات حجرية تفضى إلى معبد الشعر الروسى المعاصر . ويجرى تبرير أشكال فشلهم على أساس أنهم لم يستطيعوا أن يصمدوا إزاء ماهم عليه ، حيث أنهم عاشوا فى عصر يعوق ويقيم العقبات فى وجه تطورهم . وهو يعلن أن درزافين هو شاعر وليد ، عبقرية فذة ، رغم أنه لم ينتج ولم يكن يقدر أن ينتج عملا فنيا كاملا واحدا بسبب الموقف التاريخى للعصر . والحياة الاجتماعية للعصر لم تكن فى استطاعتها أن تولد مواداً ثرّة له . والنزعة المفرطة فى العاطفية والانفعالية تعد خطوة مفيدة نحو فهم الشعر . وكارامازين رغم أن التنديد به بالمعايير المطلقة يجرى الجهر بأنه قد حقق شيئا عظيما بأصالة . إنه مقال عن إنسان عاش فى علاقة حية مع عصره ، بينما الآخرون تلاشوا فى صراعهم مع روح العصر . وبالمثل فإن الرومانسية التى يحددها بلنسكى بشكل محدود على أنها ذاتية كانت ضرورة تاريخية . لكنّ لدى الإنسان عالم آخر عن عالم القلب : إنه يجب أن يتعامل مع عالم التاريخ والنشاط الاجتماعى . والمسئولية للفن توضع على عاتق المجتمع . والمواد الجاهزة لاستخدام الشاعر من جانب المجتمع قد أصبحت المواد المحددة والمكونة لعمله . من جهة توجد الطبيعة التى تنتج الألمعيات دون أن تسأل ما إذا كانت هناك حاجة إليهم أم لا . ومن جهة أخرى هناك المجتمع الذى يجب أن ينتج واقعا شعريا ليجعل الشعر ممكنا . وبلنسكى ينتقد بشكل ساذج بالأحرى اليونانيين الذين رأوا الناس المتصفين بالجمال فى كل خطوة فى الطرقات ، كما ينتقد إيطاليى العصور الوسطى الذين لديهم نساء يشبهن المادونا كنماذج للوحاتهم . يقول بلنسكى : « بدون نماذج جميلة لا يوجد فن تصوير » . ويقول شيئا مماثلا بالنسبة للشعر . إن بوشكين « ظهر فى عصر كان ممكنا فيه لأول مرة أن يظهر الشعر فى روسيا » . ومثل هذا النوع من التصريحات قد يبدو مجرّد إدراك متأخر مريح ، تأكيد لايدحض وإن كان بلا معنى من أن الأشياء ما كان يمكن لها أن تكون على نحو آخر . لكن هذا التصريح لا يتضمّن أيضا فحسب الثقة بتيار التاريخ ، بل يتضمن بجانب هذا ثناء على الحياة الروسية وإيقاظها نحو الحرية . ونموّ مجتمع روسى أصيل بعد صدمة الغزو النابليونى جعل الشعر الأصيل ممكنا .

ويلنسكى فى مناقشته لتطور بوشكين لا يتابع بالفعل بعيداً فكرة اعتماد كامل الشاعر على الوضع الاجتماعى والمواد التى يقدمها المجتمع . بل بالأحرى يحاول أن يحدد الحالة السائدة والشجن العام لشعر بوشكين الذى يجده فى « حزن خفيف جلىّ ملىء بالعزاء » . وهو يكرر صياغاته الرومانسية عن الشكل العضوى ويؤكد الحاجة إلى شجن واحد وروح واحد والتى تتخللّ كل أعمال الكاتب . وفى المقالات المتأخرة يحاول مرة أخرى أن يحدد هذه الروح العامة لعمل بوشكين ، لكنه لا يحقق إلا نجاحا أقل عن ذى قبل . إن بوشكين هو أولا وقبل كل شىء فنان يمكنه أن يتناول أى شىء ويجعله شيئاً كلّياً . وهو شاعر توسطى أكثر منه شاعر تأملى أو فلسفى . وهو ينظر إلى كل شىء بحب وإرادة حسنة ؛ وهو لا يرفض أو يلعن أى شىء . إنه روسى قومى لكن الإنسان لا يستطيع أن يحدد هذه الصفة . ويفكير بلنسكى ليس فى صالح بوشكين بالنسبة لزهوه الارستقراطى واحتقاره للحشد وثقته بالإلهام الفائق وبعزلة الشاعر . وهو يستطيع أن يخلص إلى أن بوشكين ينتمى إلى عصر ولّى . « إن جانبا كبيرا من أعماله قد فقد الأهمية » « إنه تنقصه الأجوبة على العضلات المؤلمة الملحّة للزمن الحالى » . والجمهور فى سنوات بوشكين المتأخرة كان يبحث بحق عن مزيد من المسائل الخلقية والفلسفية فى الشعر .

والمقالات التى تقوم بعملية مسح كتابات بوشكين تطبق مقالا إثر الآخر وجهة النظر العامة هذه . وبوشكين مثل جوته شاعر العصر المتلاشى عصر الصنعة الفنية الخالصة . ومناقشة الأعمال المفردة تبرز أفضل وأسوأ ما فى مناهج بلنسكى وتظهر التواءه المتطرف كناقد . وإن ومضاته الفجائية غير المحسوبة من الاستبصار إنما تفضى إلى مجرد النزعة التعليمية وإضفاء الطابع الأخلاقى فى الحكم . ومن ثم فإن قصيدة « غجريات » لبوشكين تُستخدم كشماعة يعلق عليها محاضرة عن الفترة كرذيلة غير جديرة بالإنسان الذى أحسن تعليمه . وعطيل بالنسبة لعقلية بلنسكى لايكون ممكنا إلا فى العصر الهمجى الذى عاش فيه شكسبير . وقصيدة « الشبح » تستخدم لإظهار النظرية التى تذهب إلى أنّ الملحمة مستحيلة فى هذا العصر ، والقصيدة فاشلة بمعيار النقد المتعلق بالأجناس الأدبية . إنها ليست ملحمة حقّة – بمعنى أنها تصور حادثة قومية حقيقية . وكل ما هنالك أنها تحاول أن تكون ملحمة حقيقية . وأشكال الحب الخاصة

عند مـازبًا وماريا تحدث اضطرابا فى ثورة الأحداث . ويجرى الثناء على « أونجين » ثناء عاطرا كقصيدة تاريخية وهى تشكل تحديا مما عفّى عليه الزمن وأنها من طراز عتيق . « لكن ليس خطأ الشاعر أن كل شىء فى روسيا يتحرك بسرعة كبيرة . فإذا لم تكن القصيدة تبدو عتيقة فإن هذا لا يظهر . إلاّ أن مـجـتمـعا حـاليـا هو الذى جرى تصويره فيها . ولكن هل هناك قيمة فى التحدث عن مثل هذه القصيدة . إن وجود لون محلى ومؤقت محدد يعد هنا علامة على أنها عتيقة » . وفى الوقت نفسه يؤكد بلنسكى حتمية مثل هذه العتاقة بقوله « إن العبقرية لا تأتى إطلاقاًسابقة على عصرها ، بل هى تقسم دائما محتواها ومعناها » . وهو يتخبط تخبطا من أسوأ تخبطاته النقدية فى تشخيصه لتاتيانا على أنها « جنين أخلاقى » و « تمثال مصرى جامد وثقيل ومقيد » . وباسم ديانة رومانسية للعاطفة ونقد رومانسى للزواج التقليدى عند جورج صاند أن تاتيانا تُحاصَر لرفضها النهائى لأونجين . ويخلط بلنسكى كما يعمل كثيرا بين الخيال والحياة ويتجاهل متطلبات الحبكة . وهكذا يتجاهل معاييره القديمة عن الكلية والتآزر لكى تكون لديه ذريعة لموعظة عن تخلف الجانب السوى الروسى .

ويعـود بلنسكى إلى النقد الأدبى عندما يناقـش « بوريـس جودونوف » (١٨٤٥) فيقـول إنها ليـست دراما بل هى ملحمة على شكل حوار ؛ إنها لا تحتوى الانفعالات ولا تحتوى الصـراعـات ولا تحـتوى الأحداث . إن جودونوف نذْل ميلو درامى يعذبه ضمير سيىء . إنه أمين وحقير ، بطل وجبان فى الوقت نفسه ، بالاختصار إنه كتلة من المتناقضات . وكل منظر مستقل ؛ والتمـثيلية تنقـصها الكلية (التجـميع) ، وشخص جودونوف هو فسيفساء من المعالم المفككة . وطالما أنه يجرى الحكم على العمل بنظرية الأجناس الأدبية ومعايير العضوية والتماسك فإن هذا هو نقد أصيل . ولكن سرعان ما يُفْسد بلنسكى هذا النقد بتجاهل التفرقة بين الشعر والتاريخ الأدبى . وهو يحل بوشكين من مسئوليـة الفشل بكتابـته دراما حقة عن التاريخ الروسى وهو لا يلقى اللوم على عاتق ظروف خشبة المسرح فى أيام بوشكين ، بل يلقيها بالأحرى على عصر بوريس جودونوف نفسه . ويقول إن التاريخ الروسى له حينذاك طابع السكينة . ولا يوجد تطور للشخصيات ؛ والأسرة هى كل شىء . ولم يخلف جودونوف أى أثـر وراءه فى التاريخ ؛ إنه رجل ألمعى اعتبر نفسه على نحو خاطىء عبقريا ، إنه مدَّع ليست له

أفكار أو مبادىء. ويعلق بلنسكي بتأكيد شديد على سيكولوجية هذه الشخصيات التاريخية الضبابية : فمثلا : المنظر الجميل بين برتندر وماريا ، حبه البولندى يجرى نقده على أساس أن الحب للمرأة ليس من طابع ديمترى التاريخى . ولكن كيف يمكن لبلنسكي أو أى إنسان آخر أن يتأكد من هذا ؟ ولكن حتى لو جرى اختباره بالبيئة التاريخية ، فماذا يمكن أن يهم هذا بوشكين ؟ كان يمكنه أن يخترع شخصية خيالية تشعر بعاطفة نحو المرأة إن كان يريد الأمر على ذلك النحو . ومن الجدير أن ننظر إلى تفصيلة نقد بلنسكي هذه لنتبين التحول الفجائى من المعايير النقدية الرومانسية إلى الاعتماد على دافع خارجى غير فنى سابق على الفن فى الواقع أو المجتمع . إن بلنسكى يزداد تدهورا – فى رأيى – كناقد كلما اعتمد على سند عبادة « العصر » و « التقدم » وميله إلى اعتبار « الواقع » و « المجتمع » عنصرين ثانويين خارج عمل الكاتب ويجرى تفصيلهما كقانونين فى التطبيق ويكونان محكّين للفن . هذا التحول أدّى إلى انفراج القبضة الصارمة السابقة لبلنسكى على مبدأ العضونة . وفى مقاله « أفكار ملاحظات عن الأدب الروسى » (١٨٤٦) يحطم وحدة الشكل والمحتوى بأن يعلن أن الشاعر الروسى مهما تكن ألمعيته عظيمة لا يمكنه « أن ينافس الشاعر الأوربى إلا فى الشكل وليس فى محتوى شعره » . إن الشاعر يتلقى محتواه من حياة أمته . وإن أهمية المحتوى تتوقف على الوضع التاريخى لحياة أمّته وليس على الشاعر نفسه وعلى ألمعيته والتضمين غير المعْلَن هو أن الحياة الروسية تعسة اليوم ومن ثم فإن الأدب سيكون فقيرا بالضرورة . دعونا نغير الحياة الروسية وساعتها سيكون الأدب عظيما . وهناك فقرة يجرى اقتباسها كثيرا تتنبأ بعظمة روسيا بعد مائة عام تؤكد إيمانا حارا بالتقدم اجتماعيا وأدبيا على السواء .

ويقع بلنسكى فى مصاعب كبيرة عندما يحاول أن يطبق هذه الفكرة على الآداب الأجنبية . إنّ عليه الآن أن يمدح الأدب الفرنسى لأنه يعجب بالفرنسيين باعتبارهم أصحاب الثورة الكبرى وثورة يوليو ومن ثم فهم الحملة المثاليون للتقدم المعاصر . وكان عليه أن يعترف بأن الأدب الفرنسى يعكس الحياة الاجتماعية والتاريخية على نحو أشد من الألمان لكن ذوقه المحدد يثور ضد ما تتضمنه نظرايته : فمنذ فترة بعيدة أعلن أن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية ليست فنا ، وقد عبر عن احتقاره العميق للأدب

العاطفى الانفعالى لدى الرومانسيين الفرنسيين . وهو الآن ينقذ نظريته بمناورة سخيفة للغاية . يقول إن تراجيديات كورنى « قبيحة من الناحية النظرية » لكنها تحتوى بالفعل على القوة الباطنية والشجن اللذين ألّهما ميرابو . ولا توجد كوميديا واحدة لموليير يمكن أن تصمد للنقد الجمالى . وكل منها مختلق لا مُبْتَدَع . وعلى أى حال على الإنسان أن يعترف بأن لدى الفرنسيين مسرحا حيا . ومن ثمّ فإن بلنسكى يطرح تفرقة بين الفن الجيد والفن السيىء والتى قد تكون أكثر فائدة من الناحية الاجتماعية . ويبدو أنه يذهب إلى أنه يجب أن تفضل الفن السيىء إذا كان له تأثير اجتماعى حسن . لكن هذا لا يقال بكلمات كثيرة واضحة ؛ ويرتد بلنسكى ثانية إلى ثقته بالعصر : « من بين كل النقاد العظام فإن أكثرهم امتلاء بالعبقرية وأكثرهم نجاحا هو العصر » . وهو لم يتبين أن العصر لا يعنى فوق كل شىء إلا الأحكام المتجمعة لدى النقاد (بما فيهم بلنسكى نفسه) والقرّاء . والمسْحان السنويان الأخيران للأدب الروسى فى ١٨٤٦ و ١٨٤٧ يشكلان عقائده الأخيرة التى يجرى تذكرها بأفضل ما يكون . إنه الآن يستخدم مصطلح « المدرسة الطبيعية » بالنسبة للأدب الروسى منذ جوجول ويؤكد المعايير الطبيعية للتشابه مع الحياة . وهو عكس النقد السائد الذاهب إلى أن الطبيعيين لايصورون إلاّ الجانب السيىء من الحياة الروسية ، وهو يتمسك بالأمل فى أنه مع تحسن المجتمع الروسى فإنه يمكن أن تظهر أيضا جوانبه الإيجابية . وهو يرفض رفضا قطعياً ما هو تخيلى على أنه أفنون فنى عندما ينقد رواية « القرين » لدوستويفسكى . « إنه لايمكن أن يوجد مكانها إلا فى مصحّات الجنون لا فى الأدب . إنها من شغل الأطباء لا الشعراء . بل إنه حتى ليشتط كثيرا فيطالب « بأكبر تشابه ممكن للشخوص الموصوفة نماذجها فى الحياة الواقعية » . وهو يثنى على جوجول لأنه ركز كل انتباهه على الحشد القطيع ، الناس العاديين . وهو يدافع عن غَمْر الأدب بأنماط الفلاحين . إن الفلاح كائن بشرى ؛ ونحن نشفق عليه ، والمسيح المخلّص هو للناس جميعا . والأدب بوصفه تعبيرا عن المجتمع « يُسَهِّل لظهور هذه الحركة فى المجتمع من أجل تحريرا بعيد لا مجرد أن يعكس الوضع : إن الأدب إرهاص بهذا لا مجرد النجاح فى مواكبته » . ويبدو أن بلنسكى قد كفّ عن نظرته السابقة للأدب باعتباره انعكاسا المجتمع والذى لايستطيع إطلاقا تجاوزه أو أن يسبقه . ويبدو أنه يعزو إليه دور

القيادة بل حتى النبوءة المتوقعة . وهو يجد أن قوة الفن الحديث هما فى أن يأخذ الفنانون على عاتقهم بشكل نبيل خدمة مصالح المجتمع . ويجرى امتداح النزعة الطبيعية كحركة نحو الواقع ، وهذا عكس التخيلى والشبحى . مرة أخرى إنه يؤكد ثقته المعبر عنها بغرابة بالتقدم : « إن الإنسان لا يستطيع إلاّ أن يمضى قدُمًا لا العودة إلى الوراء إطلاقا » . إن التطور تحسنٌ ونجاح وتقدم .

وبلنسكى فى هذين المقالين مشغول بالرواية الاجتماعية البازغة . ولقد رحب برواية « المساكين » لدوستويفسكى باعتبارها رواية احتجاج اجتماعى ، لكن خاب أمله مع رواية (القرين) المفرطة فى الخيال وروايته « المالكة » المحيرة والغامضة . وكان لديه الكثير ليقوله مدحا للروايات والقصص والتخطيطات الواقعية لجريجوروفيتش وفلتمان ودال وآخرين . ولقد أثنى على رواية هرزن « من الملوم ؟ » بسبب عمق ما فيها من فكر . ومع كل عصره فإنه أفرط فى المديح إفراطا كبيرا بالنسبة لجورج صاند بلْ وحتى إيوجين سيو رغم أنه تبين أشكال القصور عند هذا الأخير . ولقد حط على جوته بعيون نقاده الألمان المتأخرين : على أنه يمثل الألمان وقد اغترب عن مجتمعه ولم يعبأ بالمجتمع والتاريخ ، إنه مجرد فنان بمثل ما كان يبدو بوشكين .

ويستطيع الإنسان أن يفهم كيف أن هذه الآراء الأخيرة قد قوّضت إلى حد كبير صورة بلنسكى فى عيون الأجيال التالية . وإن النقد السوفيتى والتراث الشامل للفكر المتطرف فى روسيا منذ تشيرنيشفسكى يجد هنا أقدم تبرير محلى لوجهة نظره العامة . غير أن الصورة مفرطة فى التبسيط ، فهو يتجاهل الكيان الكلى لكفايات بلنسكى المبكرة التى وصفناها من قبل وهو يتجاهل التحفظات العديدة حتى فى هذين المقالين الأخيرين . ومثل هذه الفقرات فى الكتابات المتأخرة يمكن تصويرها فحسب على أنها بقايا متخلفة لآرائه الأسبق : وأنا أفضل أن أعتبرها شهادة على أن بلنسكى لم يفقد حساسيته وذوقه الأساسيين ولم يفقد إحكام قبضته على طبيعة الفن أو حتى بصيرته الأصلية فى العلاقات بين الأدب والواقع ، بين الأدب والمجتمع .

ولم يصبح بلنسكى – ببساطة – المروّج لفن طبيعى مما يمكن أن يخدم غرضا اجتماعيا أو تعليميا خاصا مثل عتق العبيد أو بصفة عامة تحرير روسيا من حكم الفرد المطلق وهو فى هجومه على مذهب الفن للفن يدرك أن « الفن يجب أن يكون فنا أولا وبعد هذا

فحسب يمكن أن يكون تعبيرا عن روح وجيشان المجتمع في عصر محدد » . ولقد رفض ما يبدو له كطرفين سيئين على السواء : الفن للفن والنزعة التعليمية . وهو يذهب إلى أن الفن الخالص هو تجريد أشبه بالأحلام وأنه لم يوجد على الإطلاق في أى مكان . إن نفع الفن من أن يكون له حق خدمة المصالح العامة يعني الحط من شأنه ، لا رفعه ، فهذا يعني حرمانه من أشد قواه الحيوية ، قوة الفكرة ، وهذا يجعله خاضعا للذّة المفرطة وأنه لعب أناس تافهين كسالى » . وهكذا يتبين المرء أن بلنسكى لا يجادل ضد وجود عالم الجمال وضد ذاتية الفن كما فهمهما كانت وشيلر . فهما لم يكونا على الاطلاق قد شكًا في دور الفن العظيم في التاريخ العالمي ، ولم يفكّرا على الإطلاق فيه على أنه مجرد لذة حسّية خالصة . إن ما يحاول بلنسكى تصوره هو بالأحرى وجهة نظر لنية زخرفية للفن على نحو ما روّج لها جوتييه أو على نحو غريزى ويقسوة المدافعين عن لذات الشعر والموسيقى والرقص وفن التصوير في روسيا فهذا الفن هو مجرد فن تعليمى وبارد وجاف وميت . « فمهما تكن هناك أفكار جميلة تمتلىء بها القصيدة ومهما تتناول المشكلات المعاصرة فإنها إذا كانت خلْوًا من الشعر فإنها لن تحتوى أفكارا جميلة ولا أى مشكلات ».« الْغَرض » يجب أن يستقر في القلب لا في الرأس وحده . مراراً وتكراراً فإن بلنسكى حتى في آخر مقالاته يؤكد الفرق بين الفن والعلم أو الفلسفة . إن الشاعر يتحدث بالصور واللوحات ويظهر أشياء ولا يبرهن عليها . وبلنسكى لا يفكر إطلاقا في « النزعة الطبيعية » فحسب في الدقة أو حتى الاستبصار بالوقائع الاجتماعية .إنه يرى أنه في العمل الفنى « يجب أن يمر الواقع من خلال التخيل » وأن على التخيل أن يبدع « شكلا كليا وكاملا وموحدا ومحتوى في ذاته » . وهو في الطرح القديم لجدله يعترف حتى بدور الشخصية في الفن . فبينما الموضوعية « باعتبارها القدرة على عرض وقائع الواقع بدون علاقة مع الإنسان ليست إلا تعبيرا آخر عن طبيعة الشاعر » ؛ فإنه لا يزال يعترف بأن الشاعر منعكس في عمله كإنسان ، كشخص ، كشخصية . وحتى شكسبير وجتى سكوت – يُجلّيان نفسيهما في الفن . وعلينا دائما أن نضع في اعتبارنا المكانة التاريخية لبلنسكى قبل انتصار واقعية وطبيعية القرن التاسع عشر . وما يقوله ضد بعض الأمور هو شبه كلاسيكى ، وهى لا تزال ذات قوة في روسيا والرومانسية التى يفكر فيها بلنسكى كنزعة وسيطة محافظة وعبادة الفولكلور هو هراء تخيلى وشنيع . وفى تكشف الواقعية يدرج كتّابا متنوعين

فى إجراءاتهم وتقنياتهم مثل شكسبير وسكوت وكوبر وجورج صاند وديكنز . وفى روسيا فإن المدرسة الطبيعية تعنى جوجول وأى كاتب يبدو لبلنسكى أنه يبدع شيئا جوهريا ، « واقعيا » ، وهاما، وطبيعيا . وهو يمتدح حتى البدايات المتواضعة للواقعية المحلية اللون والتخطيطات الفسيولوجية لبطرسبرج وقصص الفلاحين ، وهكذا دواليك . وهو مهتم بالروايات التى تطرح وتناقش المشكلات الاجتماعية . لكنه لم يفقد حسَّه النقدى . ومن ثم فإنَّ رواية « من تلوم ؟ » لهرزن وهى كتاب يروق لأيديولوجيته بقوة كبيرة - لا يزال يقال عنها إنها عمل غير فنى ، ليست رواية فنية بل بالأحرى هى وثيقة . وهرزن يُسَمَّى فيلسوفا لا شاعرا . والانسان عادة ما يسمع رفض بلنسكى لقصص الجنيات عند بوشكين ورواية (القرين) لدوستويفسكى كأمثلة على تحامله ضد الفن غير الواقعى ، ولكن على الإنسان أن يتذكر أنه يمتدح أيضا « الخيال البرونزى » و« الضيف الحجرى » وحتى « روسالكا » تكاد تكون أعمالا فنية بلا تحفظ . وإن اعتراضاته على رواية « القرين » لا يجرى تصورها فى الأطر الواقعية وحدها . لقد انتقد « القرين » وليس بلا سبب ، بل بسبب عجز دوستويفسكى عن تحديد وقصور التطور الفنى للفكرة . وبلنسكى يدرك « التصورات العميقة » و« القوة الإبداعية العظيمة » فى القصة . وهو يتنبأ بتطور مستمر ونمو عند دوستويفسكى وهو يتكهن بشىء عن عظمته المستقبلية بالرغم من أنه توجد هناك أحيانا انفجارات عدم إزالة الوهم مع إنسان اعتبره كحليف .

وبلنسكى بلا شك يتجاوز الدقة والمحتوى الاجتماعى لفن جوجول ، وهو يشعر بخيبة أمل تصل إلى حد المرارة من « فقرات مختارة من مراسلات مع الأصدقاء » . و لكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إنه لم يتبين العناصر الأخرى عند جوجول ففى عرض تحليلى للطبعة الثانية من رواية « نفوس ميتة » التى لا يزال يسميها « أعظم عمل فى الأدب الروسى » يعرب عن كراهيته القوية للنغمة النبوئية عند جوجول والغنائية الطنانة . وفى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٨٣٦ أعرب عن احتقاره لعقلية جوجول باستبعاد المقالات الواردة فى كتابه « منمنمات عربية » . والرسالة الافتتاحية الشهيرة تحاول بوضوح أن توسع الهوة بين جوجول الذى يحظى بإعجاب مبكر والكتاب الجديد الذى ينال تنديدا . « فإذا كان هذا الكتاب لا يحمل اسمك فهل يمكن لأى مخلوق أن

يفكر أن هذه النزعة الطنانة الزائدة والمفرطة هي منذ عمل مؤلف (المفتش العام) و (نفوس ميتة) ؟ » . وهذه معضلات طيبة لكن يصعب أن تكون نقدا حقيقيا . وفي لحظة الغضب وإزالة الوهم اكتشف في جوجول « إنساناً شاهراً السوط ، سوط الجهل وبطل نزعة الغموض » . ولم يملك بلنسكي إلا أن يستبعد التعصب الديني أو النفاق الذي كان يضر بقضية الحرية والتقدم . وبالنسبة لهذا فإن الوقت ليس ملائما للنقد الأدبي .

وعلينا أن نستنتج أن بلنسكي كان ناقدا منقوعا في آراء أصحاب النظريات الألمان ، وهو صارم في تمسكه بعقيدتهم المحورية : الفن هو معرفة عينية حسّية ، والعمل الفني هو كل عضوى . ويجب النظر إلى الفنان على أنه مبدع لا شعورى - شعورى على أساس المماثلة مع الطبيعة . إن الفن هو تعبير عن أمة وعن عصر ؛ إنه « الخاصية المميزة » لتلك الأمة وذلك العصر ويجب أن يكون هكذا . وبلنسكي في سنواته الأخيرة طرأ عليه تغيير حدث دون شك من جراء عدم رضائه المتزايد عن الظروف والأحوال الروسية : لقد كان تحولا نحو الراديكالية السياسية ؛ وقد يكون الأمر له صلة بأزمة دينية أفضت إلى التخلّى عن إيمانه القديم . وهذا موازٍ تماما لتطور كثير من معاصريه وخاصة الهيجليين الشبان . فالأمر معهم - كما هو الحال مع بلنسكي - نجد أن (روح) هيجل قد فقدت معناها كقوة نافذة في أسرار الكون . وقد حل محلّ هذا (روح العصر) ، فكرة أن عقل الإنسان هو مجرد تعبير عن واقع اجتماعي وتاريخي . وأعلن أرنولد روج قوة العصر على أنها السيد المطلق في التاريخ : لقد مجّد التاريخ - الذي وحّده على نحو غريب مع الرأى العام - إلى ذرى المطلق وبالمثل أعلن بلنسكي الواقع على أنه إله واعتنق صوفية العصر وكانت لديه ثقة عمياء بالتقدم .

وعلى نحو متزايد نجد أن بلنسكي شجع الواقعية بمعنى وصف الواقع الاجتماعي الروسي مع التقنّيات الواقعية ، وقد دعا إلى التعبير الواضح عن الهدف الاجتماعي الذي سيساعد على تنظيم رأى عام معاد للنظام . ونحن إذ نحكم على بلنسكي علينا أن نتذكر أن النقد الأدبي في روسيا - كما نوّه بهذا منذ فترة طويلة تشيرنيشفسكي - كان أداة من خلالها حدثت مناقشة عامة شديدة حول السياسية والمجتمع والأخلاقيات وما شابه ذلك ، وذلك بفضل أن الرقابة كانت أقل عنفا فيما يعدّ مجرد عرض تحليلي . لقد كان

بلنسكي ناقدا عاما المجتمع استغل كل فرصة متاحة للتحدث عن تحرير العبيد وتحدث عن الخرافات وأشكال التحامل والجور فى النظام الروسى القائم على الطبقات ، وتحدث عن كرامة الفرد الإنسان ووضع المرأة ومسائل القومية ومن ثم فإنه مزج بوعي بين نقده الأدبي بهذه الأمور ولكن على نحو متباعد بالنسبة للموضوع الذى يتناوله .

وكثيرا ما يفسد نقده من جرّاء الأسلوب الذى كانت تتطلبه المجلات فى ذلك الوقت : الوصف المسهب ، التكرار ، الاستطراد ، والاقتباسات العديدة ، والمعضلات المتوالية المتشابكة مع الأعداء الذين مالوا آنذاك إلى الغموض والشرح الأولى لجمهور يتطلب تربية عامة واستنارة - بالاختصار : الإفراط الشديد فى البلاغة التى تهدف إلى إحداث تأثيرات مباشرة تثير الدهشة . وفى هذا المجال يمكن مضاهاته بشكل غير محبّب مع معاصر له مثل سانت - بوف الذى يمكن أن يكون موجزا وماكرا ومعقدا ومشذبا حيث أنه يواجه جمهورا مختلفا تماما . وبلنسكي مشابه بالأحرى فى استطراداته واطناباته مع كتاب المجلات الانجليزية مثل دى كوينسى أو ديلسون أو ماكولى . لكن كان عنده نوع من الاحتشاد المؤثر وشجن الإخلاص إلى أدب بلاده وتقدم مجتمع هذا الأدب على نحو لا يمكن مضاهاته بسهولة مع الغرب . فإذا أخذنا فى اعتبارنا الظروف التى عمل فى ظلها والإغراءات التى كان معرضا لها كشخصية عامة وعنف مزاجه البركانى فإن على الإنسان أن يعجب بتمسكه الصارم العام بطبيعة الفن والمعايير المرتفعة التى طبقها وأخذ بها وقوة انتقاداته ونفاذها وقوة التشخيص التى يظهرها .

ولدى بلنسكي وظيفة واحدة تاريخية شديدة الأهمية فى روسيا : لقد نقل عقائد المثالية الألمانية إلى تراث النقد الروسى . لقد كان صاحب السلطة بالنسبة لنقاد خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر رغم أنهم حاولوا تجاهله أو تقليل شأن العناصر المثالية عند أستاذهم . والنقاد الماركسيون المتأخرون ميخالوفسكي وبليخانوف وكذلك لينين يمكن أن يروق بلنسكي لهم : فقد وجدوا فيه بالتأكيد الرأى القائل إن الأدب يتطور على نحو آلى مع المجتمع - وصوفية العصر - والتى جاءت لهم أيضا من ماركس وانجلز ، فالثلاثة جميعا لديهم مصدر مشترك فى الألمان . لقد ترك بلنسكي علامة على النقد الروسى حتى أنه اليوم لم يجر هجرانه تماما على أنه شىء عتيق عفى عليه الزمن .

المصادر والمراجع

I quote from *Sobranie sochinenii,* ed . F. M Golovenchenko (3 vols. Moscow, 1948), as G. When this fails, from *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. S.A. Vengerov, 11 vols. Petersburg, 1900-17. The letters, from *Izbrannye pis'ma*, ed . N. I . Mordovchenko and M.Ya . Polyakov, 2 vols. Moscow, 1955.

As far as possible I have used the anonymous English translation, *Selected Philosophical Works*, Moscow, 1948. This contains *Literary Reveries* and the essays of the last period, but nothing of the middle stage.

There is a small German anthology (142 pp .),
W. Belinskij, der Begründer der modernen Literaturkritik , ed Rudolf Dietrich, Berlin, 1948; and a German translation (by A. Kloeckner) of *Hamlet ; Deutung und Darstellung* , Berlin, 1952.

Of the immense comment in Russian I have found the following most useful :

A. N. Pypin, *Belinsky : ego zhizn i perepiska*, 2 vols Petersburg, 1876.

A. L. Volynsky (Akim Flekser) , *Russkie kritiki*
(Petersburg, 1896), esp . 81 ff.

Iv. Ivanov, *Istoriya russki kritiki* (Petersburg, 1900) , esp . Part III, pp. 39 - 333.

Iury Aikhenvald, *Siluety russkikh pisateley* (3d ed. Moscow, 1917) , III, 1 - 14.

G. V. Plekhanov, V.G. *Belinsky, Sbornik state*i , Moscow, 1923.

A. Lavretsky, Belinsky, *Chernyshevsky, Dobrolybou v borbe za realizm,*

Moscow, 1941' and *Estetika Belinskogo* , Moscow, 1959 .

P. I. Lebedev- Polyansky, V.G. *Belinsky. Literaturnokriticheskaya deyatelnost* , Moscow and Leningrad, 1945.

In English : Herber E. Bowman, Vissarion Belinski, 1811-1848. A Study in the *Origins of Social Criticism in Russia* , Cambridge, Mass., 1954;informative.

In Italian . Ignazio Ambrogio, *Belinskij e la teoria del realismo,* Rome, 1963' excellent.

Valauable articles, uncollected writings, bibliographies, and a list of Belinsky's books are in three volumes (55.56.57) of *Literaturnoe Navledstso* , Moscow, 1984-52. The miscellaneous volume of articles edited by N. Brodsky, *Belinsky : istorik i teoretik literatury* (Moscow, 1949) , is distinctly inferior.

On Belinsky and Hegel, see :

J. V. Laziczius, " Fr. Hegels Einfluss auf V. Belinskij," *Zeitschrift für slavische Philologie* , 5 (1928), 339-55.

D. Tschizewskij, " Hegel in Russland, " in *Hegel bei den Slaven* (Reichenberg, 1934) , esp. pp. 207-29.

Boris Jakowenko, *Ein Beitrag zur Geschichte des Hegelianismus in russland* (Prague, 1934), pp. - 46-62.

A. Koyré, " Hegel en Russie, " *in Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie* (Paris , 1950) , esp. pp. 145-63.

The Marxist point of view is strongly put by Georg Lukács, " Die internationale Bedeutung der russischen demokratischen Literaturkritik, " in *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Berlin, 1949), pp. 13-35



المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا



أولا : فرنسا

1809	de Barante :	*De la littérature française au XVIII ͤ siècle*
1813	Sismondi :	*De la littérature du Midi de l'Europe*
	Madame de Stael :	*De l'Allemagne*
1823	Claude Fauriel :	*Chants populaires de la Grèce moderne*
	Stendhal :	*Racine et Shakespeare*
1827	Hugo :	Preface to *Cromwell*
1828	Philarète Chasles :	*Tableau de la marche et des progrès de la littérature française au XVI ͤ siècle*
	Sainte-Beuve :	*Tableau de la poésie française au XVI ͤ siècle*
1828-29	Villemain :	*Tableau de litté rature française au XVIIe siècle*
1830	J-J. Ampère	*Discours sur l'histoire de la poésie*
	Villemain :	*Tableau de la littérature au moyen âge en France, en*

		Espagne et en Angleterre
1831	Leroux :	" Aux Philosophes . De la poésie de notre époque," in *Revue encyclo-pédique*
1833	Désiré Nisard :	*Contre la littérature facile*
1834	Gautier :	Preface to *Mademoiselle de Maupin*
	Désiré Nisard :	*Études de moeurs et de critique sur les poètes latin de la décadence*
1836	Gustrave Planche :	*Portraits littéraires*
	Victor Cousin :	*Du Vrai, du Beau et du Bien*
	Sainte-Beuve:	*Critiques et portraits littéraires, 3 vols.*
	Magnin :	*Les Origines du théâtre moderne*
1838	J.J.Ampère:	*Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle*
1839-40	Sainte-Beuve:	*Port Royal,* Vol. 1
1841	Ampère :	*Histoire de la littérature française au moyen âge*
1842	Sainte-Beuve :	*Port Royal,* Vol. 2

	Charles Magnin :	*Causeries et méditations*
1843	saint - Marc	Cours de littérature dramatique
	Girardin :	Vol. 1 (5 vols. till 1868)
1844	Désiré Nisard :	*Histoire de littérature française*
		Vols. 1 and 2
	Gautier :	*Les Grotesques*
	Sainte-Beuve:	*Portraits de femmes*
		Portraits littéraires, 2 vols.
1846	Fauriel :	*Histoire de la poésie provençale*
	Philarète Chasles :	*Etudes sur le XVIIIe siècle en*
		Angleterre
	Sainte-Beuve:	*Portraits contemporains,* 3 vols.
1847	Chasles:	*Études sur l'Antiquité*
	Alexandre Vinet:	*Études sur Pascal*
1848	Sainte-Beuve:	*Port Royal,* Vol. 3
1849	Alexandre Vinet:	*Études sur la littérature*
		française au XIX siècle, 3 vols.
	Nisard:	*Histoire de la littérature*
		française, vol. 3
1851	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vols. 1,2,3
1852	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vol. 4, 5
		Derniers Portraits littéraires
1853	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lund,* Vols. 6,7,8
	Fauriel:	*Dante,* 2 vols.

	Chasles:	*Études sur l'Allemagne*, 2 vols.
1854	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vols. 9, 10
1856	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vol. 11
1857	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vol.12, 13
		Études sur Virgile
1858	Nisard:	*Études de Critiques littéraires*
1859	Sainte-Beuve	*Port Royal, Vols. 4, 5*
1860	Sainte-Beuve	*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* vols.
1861	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vol. 14
1862	Sainte-Beuve	*Causeries du Lundi,* Vol. 15
1863	Sainte-Beuve	*Nouveaux Lundis,* Vols. 1, 2
1865	Sainte-Beuve	*Nouveaux Lundis,* Vols. 3, 4
1866	Sainte-Beuve	*Nouveaux Lundis,* Vols. 5, 6
1867	Sainte-Beuve	*Nouveaux Lundis,* Vols. 7,8, 9
1868	Sainte-Beuve	*Nouveaux Lundis,* Vols. 10, 11
1870	Sainte-Beuve	*Nouveaux Lundis,* Vols. 12, 13
		Premiers Lundis, 3 vols
1872	Gautier :	*Histoire du romantisme*

ثانيا : إيطاليا

1829	Mazzini :	" D'una letteratura europea"
1831	Scalvini :	*Dei promessi sposi*
1832	Mazzini :	" Pensieri. Ai poeti de secolo XIX "
1836	Mazzini :	" Della fatalità considerata come elemente drammatico"
1837	Mazzini :	"Italian literature since 1830"
1838	Mazzini :	" The Present State of French Literature"
1840	Tommaseo :	*Dizionario estetico*
1841	Gioberti :	*Del Bello*
1843	Gioberti :	*Del Primato morale e civile degli Italiani*
	Mazzini :	" On the Works of Thomas Carlyle "
	Tommaseo :	*Studi critici*
1845	Emiliani Guidici :	*Storia delle bell lettere in Italia*
1846	Tenca :	*" Dell econdizioni dell'odierna letteratura in Italia "*
1852	Tenca :	*" A proposito di una stori a* della

		letteratura Italiana "
1858	Tommaseo :	*Inspirazione ed Arte*
1860	Scalvini :	*Scritti*, ed . Tommaseo
1861	Mazzini :	*Scritti letterari*, 2 vols.
1866-72	Settembrini :	*Lezioni di letteratura italiana.*, 2 vols.
1870 -71	De Sanctis :	*Storia della letteratura italiana*, 2 vols.

ثالثا : انجلترا واسكتلندا

1820-26		*Retrospective Review,* first series, ed . Southern
1823	De Quincey ;	" On the Knocking at the Gate in *Macbeth* "
1824	Richard Price :	Preface to second ed . of Thomas Warton's *History of English Poetry*
1825	Carlyle :	*Life of Schiller*
	Macaulay :	" Milton "
1827	Carlyle :	*German Romance*
		" Jean Paul Friedrich Richter "
		" State of German Literature"
1828	Carlyle	" Burns "
		" Goethe "
	De Quincey :	" Rhetoric"
1829	Carlyle :	" Novalis "
		" Voltaire "
1831	Carlyle :	" William Taylor's *Historic Survey of German Poetry* "

	Macaulay :	" Boswell "
	Collier :	*History of English Dramatic* Poetry, 3 vols.
1832	Carlyle :	" Goethe's Works "
		" Boswell's *Life of Johnson* "
1833	Carlyle :	" Diderot "
	Mill :	" What is Poetry ?" The Two Kinds of Poetry :
1833-34	Carlyle :	" Sartor Resartus " (in Fraser's *Magazine*)
1834-35	De Quincey :	" Samuel Taylor Coleridge "
1836	Robert Chambers :	*History of English Language and Literature*
1837-39	Henry Hallam :	*Literature of Europe*
1837	Mill :	Review of Carlyle's French *Revolution*
1838	Carlyle :	" Sir Walter Scott "
	Mill :	" Alfred de Vigny "
1839	Carlyle :	*Critical and Miscellaneous Essays*

	De Quincey	" William Wordsworth "
1840	De Quincey :	" Theory of Greek Tragedy "
		" Style "
	Leigh Hunt :	Preface to *Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh , Farqhuar, and Sheridan*
	Mill :	Essay on Coleridge
1841	Carlyle :	*On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*
1843	Macaulay :	*Critical and Historical Essays*
	Ruskin :	*Modern Painters,* Vol. 1
1844	Leigh Hunt :	*Imagination and Fancy*
1845	De Quincey ;	" On Wordsworth's Poetry "
1846	Leigh Hunt :	*Wit and Humour*
	Ruskin :	*Modern Painters, Vol. 2*
1848	De Quincey :	" The Poetry of Pope"
1851	De Quincey :	" Lord Carlisle on Pope "



رابعا : الولايات المتحدة الأمريكية

1830	William Ellery Channing :	" The Importance and Means of a National Literature "
1836	Emerson :	*Nature*
1839	Jones Very :	*Essays and Poems*
1841	Emerson :	*Essays*
1842	Poe :	" Hawthorne's Tales "
		Review of Dickens' Barnaby Rudge
1844	Emerson :	*Essays, Second Series*
1845	Margaret Fuller :	*Woman in the Nineteenth Century*
1846	Margaret Fuller :	*Papers on Literature and Art*
	Poe :	" The Philosophy of Composition "
1841	Thoreau :	" Thomas Carlyle and his Works "
1850	Poe :	" The Poetic Principle "
	Emerson :	*Representative Men*
1856	Emerson :	*English Traits*



خامسا : ألمانيا

1822	Uhland :	*Walther von der Vogelweide*
1828	Menzel :	*Die deutsche Literatur, 2 vols.*
1830	Rosenkranz :	*Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter*
1832	Börne :	*Briefe aus Paris*
	Rosenkranz :	*Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie, 3 vols.*
1833	Heine :	*Die romantische Schule*
1834	Wienbarg :	*Aesthetische Feldzüge*
1836	Gutzkow:	*Götter, Helden, Don Quixote* *Über Goethe am Wendepunkte. zweier Jahrhunderte*
1837-42	Rötscher :	*Abhandlungen zur Philosophie der Kunst*
1835-42	Gervinus :	*Geschichte der poetischen National . litteratur der Deutschen,* 5 vols.
1839	Ulrici :	*Über* Shakespeares *dramatische Kunst*
1840	Heine :	*Über Ludwig Börne*

1842	Mundt :	*Geschichte der Literatur der Gegenwart*
1843	Carus :	*Goethe, zu dessen näheren Verständnis*
1844	Vischer :	*Kritische Gänge* , Vol. 1
	Hebbel :	*Vorwort zu Maria Magdalena*
	Danzel :	*Über die Aesthetik der Hegelschen Philosophie*
1846-57	Vischer :	*Aesthetik* 5 vols.
1846	Ruge :	*Gesammelte Schriften*, 10 vols.
1847	Rosenkranz :	*Göthe und seine Werke*
1849	Gervinus :	*Shakespeare*, 4 vols.
1850	Danzel :	*Lessing*, " Shakespeare und *noch immer kein Ende* "
1853	Rosenkranz :	*Aesthetik des Hässlichen*
1854	Heine :	*Lutezia*
1857	Eichendorff :	*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*
1859	Lassalle :	*Franz von Sickingen*
1866	Rosenkranz :	*Diderot*, 2 vols.
1886	Vischer :	" Das Symbol '

سادسا : روسيا

1823	Vyazemsky :	Preface to Pushkin's *Prisoner from the Caucasus (Kavkazsky plennik)*
1825	Pushkin :	" On classical and romantic poetry " (" O poezii klassicheskoy i romanticheskoy ")
1834	Belinsky :	" Literary Reveries"(" Literaturnye mechtaniya ")
1835	Belinsky :	" On the Russian short story and the stories of Gogol " ("O russkoy povesti i povestyakh Gogolya ")
1836	Pushkin:	" Alexander Radischev "
1838	Belinsky :	" Hamlet "
1840	Belinsky :	" Menzel, as a critic of Goethe " (" Menzel, kritik Gëte ")
		" Wit from Woe " ("Gore ot uma ")
		" The Hero of Our Time " ("Geroy nashego vremeni ")

1841	Belinsky :	" The Poems of M. Lermontov " ("Stikhotvoreniya M. Lermontova")
1842	Belinsky :	" The Division of Poetry into Kinds and Modes " ("Razdelenie poezii na rody i vidy")
		"The Idea of Art " ("Ideya iskusstva, " printed in 1862)
		"A General View of Popular Poetry " ("Obschiy vzglyad na narodnuyu poeziyu," printed in 1862)
		"Russian Literature in 1841" ("Russkaya literatura v 1841 godu")
1842	Belinsky :	"Chichikov's Journeys or The Dead Souls" ("Pokhozheniya Chichikova ili Mertvye Dushi ")

		"A Speech on Criticism, " ("Rech o kritike ")
1843	Belinsky :	"Russian Literature in 1842 " (" Russkaya literatura v 1842 godu")
1843-46	Belinsky :	"The Works of Alexander Pushkin" ("Sochineniya Aleksandra Pushkina"), 11 articles
1844	Belinsky :	"Russian Literature in 1843" ("Russkaya literatura v 1843 godu")
1845	Belinsky :	"Russian Literature in 1844 ("Russkaya literatura v 1844 godu")
1846	Belinsky :	"Russian Literature in 1845 " ("Russkaya literatura v 1845 godu")
		"Reflections and remarks on Russian literature " ("Mysli i Zametki o russkoy literature")
		"The Petersburg Miscellany " ("Peterburgsky sbornik ")

1847	Belinsky :	" A Look at Russian Literature in 1846" ("Vzglyad na russkoyu literaturu 1846 goda ") "Selected. Passages from a Correspondence with Friends by Nikolay Gogol " ("Vybrannye mesta iz perepiski s druzyami Nikolaya Gogolya ") letter to Gogol ("Pismo k Gogolyu, " printed in 1855)
1848	Belinsky :	"A Look at Russian literature in 1847" ("Vzglyad na russkoyu literaturu 1847 goda")

المصطلحات

انجليزى - عربى



A

Absolitionisn	نزعة إلغاء الاسترقاق
Absurd	العبث
Activism	النزعة الفعّالية
Aestheticism	النزعة الجمالية الخالصة
Aesthetics	علم الجمال
Albar	شعر الفجرية
Alexandrine	البيت السكندرى
Alienation	الاغتراب
Allegory	المجاز
Alliteration	المجانسة الصوتية
Analogy	المماثلة
Angelism	النزعة الملائكية
Animism	النزعة الإحيائية
Antagonism	نزعة التطاحن
Antiquarianism	نزعة الافتتان بالماضى
Anthropomorphism	النزعة التشبيهية - التجسيمية
Aphorism	الحكمة - المثل
Art	الفن
Art for Art's Sake	الفن للفن
Association	الترابط
Atticism	نزعة الخاصية التعبيرية

B

Ballata	الشعر المتنوع الوزن
Bard	الشاعر القبلى
Baroque	الزخرفة الغريبة (الباروك)
Beauty	الجمال
Biography	السيرة
Biological Analogy	المماثلة البيولوچية
Bourgeois Tragedy	التراجيديا البورجوازية
Burlesque	الهزلية الماجنة
Byliny	الملحمة الروسية

C

Chanson	قصيدة الحب الرفيع
Chanson de geste	نشيد المآثر
Classic	الكلاسيكى
Classicism	النزعة الكلاسيكية
Closet Drama	دراما للقراءة
Collective Poetry	الشعر الجمعى
Collectivism	النزعة الجمعية
Comedy	الملهاة - الكوميديا
Comic	الكوميدى
Comparative Literature	الأدب المقارن

Comparativism	النزعة المقارنية
Conceit	حُسْن التعليل - المجاز الظريف
Conceptualism	النزعة التصورية
Concrete Universal	الكلى العينى
Contemporanity	التعاصر
Content	المحتوى
Consmopolitanism	النزعة العالمية
Creative Process	السيرورة الابداعية
Criticism	النقد
Cynicism	النزعة الساخرة - النزعة الكلبية

D

Decadence	التفسخ
Defense of poetry	دفاع عن الشعر
Demoratic Art	الفن الديمقراطى
Descriptive poetry	الشعر الوصفى
Determinism	النزعة الجبرية
Diction	تنسيق الألفاظ
Didacticism	النزعة التعليمية
Dillettantism	الهواية الفنية
Doggerel	الشعر المكسور
Dogmatism	النزعة القطعية
Drama	الدراما

E

Eclecticism	النزعة الانتقائية
Economic Determinism	النزعة الجبرية الاقتصادية
Egalitarianism	نزعة المساواة
Elegy	المرثية
Elizabethian Literature	الآدب الاليزابيثى
Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empathy	التقمص الوجدانى
Epic	الملحمة
Episode	حلقة الرد - الحد الفاصل
Epistle	الرسالة الشعرية
Epitaph	القبرية
Euphurism	الاسلوبية المرصعة بالبديع
Evengelicanism	الانجليكانية - البروتستانتية
Evolution	التطور
Explication	الشرح
Expression	التعبير
Externalization	التخارج - اخفاء الطابع الخارجى

F

Faculty	الملكة
Fancy	الخيال
Fantastic	الشطح الخيالى
Fatalism	النزعة القدرية
Fate	القدر
Fiction	الرواية
Folk Poetry	الشعر الشعبى
Form	الشكل
Formalism	النزعة الشكلية

G

Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبى
Gothic Art	الفن القوطى
Grotesque	الزخرفة البشعة

H

Hellenism	النزعة الهلليلية
Historical Drama	الدراما التاريخية
Historical Novel	الرواية التاريخية
Historicism	النزعة التأريخية
Humor	الفكاهة

I

Ideal	المثالى
Idealism	النزعة المثالية
Idyle	الأنشودة الرعوية
Image	الصورة
Imagery	الصورة المجازية
Imagination	التخيل
Imitation	المحاكاة
Impressionism	النزعة الإنطباعية
Impressionistic Criticism	النقد الانطباعى
Incarnation	التجسيد
Indifferentism	نزعة عدم الاكتراث
Individualism	النزعة الفردية
Individuality	الفردانية
Inner Form	الشكل الداخلى
Inspiration	الالهام
Intention	القصد
Intuition	الحدس
Irony	السخرية
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية

J

Judical Criticism	النقد الإحكامى - النقد الفقهى

L

Language	اللغة
Leading Idea	الفكرة الرئيسية
Literalism	النزعة الحرفية
Literature	الأدب
Lyricism	النزعة الغنائية

M

Mal du Siecle	مرض العصر
Mannerism	النزعة الأسلوبية المتكلفة
Mechanism	النزعة الآلية
Mechanology	علم الآلات
Medieval Literature	أدب العصور الوسطى
Meistersong	سيد الغناء
Metamorphosis	التحول
Metaphor	الاستعارة
Metaphorical Criticism	النقد القائم على الاستعارة
Metonymy	الكناية
Milieu	البيئة
Minnesanger	منشد الحب الرفيع

Monism	النزعة الواحدية
Moralism	النزعة الخلقية
Morality	الأخلاقيات
Mottif	الموضوع الدال المتكرر
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

National Spirit	الروح القومية
Nationalism	النزعة القومية
Natural School	المدرسة الطبيعية
Naturalism	النزعة الطبيعية
Neoclacissicism	النزعة الكلاسيكية الجديدة
Neologism	نزعة الافتتان بالكلمات المحدثات
Nihilism	النزعة العدمية
Novel	الرواية

O

Objectrivity	الموضوعية
Obsucrity	الغموض - الالتباس
Occultism	نزعة الايمان بالخوارق

Ode	القصيدة
Organic	العضوى
Organicity	العضونة
Organology	علم العضونة
Onomatio poetei	المحاكاة الصوتية

P

Pagan Literature	الأدب الوثني
Painting	فن التصوير
Pantheism	نزعة وحدة الوجود
Parallelism of the Arts	نزعة التوازي بين الفنون
Parnassians	البرناسيون
Parody	المحاكاة التهكمية
Pasttiche	المعارضة الأدبية
Pastorella	شعر الفروسية الشبقى
Pathetic Fallacy	مغالطة الوجدان
Perspective	المنظور
Perspectivism	نزعة المنظورية
Phantasmagory	سحر الأوهام
Phenomenalism	النزعة الظاهرية
Philistinism	نزعة ضيق الأفق المادية الفجة
Picturesque	التصويرى

Pietism	نزعة التقوى
Pisemnost	الأدب المخطوط
Plagiarism	الانتحال - السرقة الأدبية
Platonism	الأفلاطونية
Plot	الحبكة
Poetic Justice	العدالة الشعرية
Poetry	الشعر
Popular Poetry	الشعر الشعبى
Positivism	النزعة الوضعية
Primitivism	نزعة الافتتان بالبدائية
Process	السيرورة
Progress	التقدم
Prose	النثر
Prosody	علم العروض
Provencial Literature	أدب منطقة البروفنسال
Provinciality	النزعة الريفية
Psychologism	النزعة السيكولوجية الشاملة
Pun	التورية
Pure Poetry	الشعر الصافى
Pyrotechnics	الألعاب النارية

R

Realism	الواقعية
Reconciliation of Opposites	تصالح الأضداد
Retativism	النزعة النسبية
Relativity	النسبية
Renaissance	النهضة
Review	العرض التحليلى
Rhetoric	البلاغة – الخطابة
Romantic	الرومانسى
Romanticism	الرومانسية

S

Satire	الهجائية
Scientism	نزعة الافتتان بالعلم
Sckematism	النزعة التخطيطية
Self - annihilation	الفضاء الذاتى
Simile	التشبيه
Skepticism	النزعة الشكية
Slovensnost	الأدب الفكاهى
Socialism	النزعة الاشتراكية
Soliloquy	المناجاة
Sonnet	السوناتا

Stanza	المقطع الشعرى
Stoicism	الرواقية
Style	الأسلوب
Subjectivism	النزعة الذاتية
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلال
Suggestive Poetry	الشعر الايحائى
Supernatural Beauty	الجمال الفائق
Symbol	الرمز
Symbolism	النزعة الرمزية
Symbolization	اضفاء الطابع الرمزى

T

Taste	الذوق
Textual Analysis	تحليل النص
Theatrical Criticism	النقد المسرحى
Tradition	التراث
Tragedy	المأساة - التراجيديا
Transcendentalism	النزعة الكلية الصورية
Trope	المجاز
Troubadour	الشاعر الجواب
Type	النمط

U

Ugly	القبح - القبيح
Unconscious	اللاشعورى
Unities	الوحدات
Unity	الوحدة
Universality	الكلية
Utiliterianism	نزعة المنفعة العامة

V

Vesisimilitude	الاحتمالية

W

Weltliteratur	الأدب العالمى
Wit	الفطنة



الأعلام

انجليزى - عربى



A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Alfieri	ألفييرى
Alisson	أليسون
Amadis de Gaul	أماديس من بلاد الغال
Ampere	أمبير
Amyot	أميوت
Andrés	أندريه
Angelico	أنجليكو
Apollinarius	أبو لليناريوس
Apollonius of Rhodes	أبو للونيوس الروديسى
Archimedes	أرشميدس
Ariosto	أريوستو
Aristophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim, Bettina	أرنيم ، بتينا
Arnold	أرنولد
Ast	آست
Auerbach	أورباخ
Augustine	أوغسطين

Ausonius	أوسونيوس
Austen	أوستن

B

Babbitt	بابيت
Bachmann	باشمان
Bacon	بيكون
Bailey	بيلى
Bakunin	باكونين
Balzac	بلزاك
Bamberg	بامبرك
Banville	بانفيل
Barnete	بارنيت
Baratynsky	باراتينسكى
Barbier	باربيير
Barrault	بارولت
Baudelaire	بودلير
Baumgarten	باومجارتن
Bayle	بايل
Beaumont	بومونت
Beethoven	بيتهوفن
Belinsky	بلينسكى

Bentham	بنتام
Beranger	بيرانجيه
Bergerac	برجراك
Bernardin	برناردين
Bielfeld	بييلفلت
Blair	بلير
Bloch	بلوخ
Boccaccio	بوكاشيو
Bohme	بوهمه
Borne	بورنه
Boileau	بوالو
Bolingbroke	بولنجبروك
Borel	بورل
Bossuet	بوسويه
Boswell	بوزول
Bouterwek	بوترفك
Bowring	بورنج
Bradly	برادلي
Brandes	برانديز
Brentano	برنتانو
Brown	براون

Browning	براوننج
Bronetiere	برونتيير
Bryant	بريانت
Buchner	بوخنر
Burger	برجر
Buffon	بوفون
Bulwer - Lytten	بولور – ليتون
Bunyan	بنين
Burke	بيرك
Burey	بيرى
Burns	بيرنز
Byliny	بيلنى
Byron	بايرون

C

Calderon	كالدرون
Canaltto	كانالتو
Canova	كانوفا
Capponi	كابونى
Carducci	كاردوتشى
Caryle	كارلايل
Carus	كاروس

Cary	كاري
Cassirer	كاسيرر
Cenci	سنسي
Cervantes	سرفانتس
Cezanne	سيزان
Chambers	تشامبرز
Chamisso	شاميسو
Channing	شاننج
Chanson de Rolland	شانون دي رولاند
Chapelain	شابلان
Chasles	شال
Chateaubriand	شاتوبريان
Chaucer	تشوسر
Chenier	شنييه
Chernyshevsky	تشيرنشفسكي
Chesterfield	تشسترفيلد
Chiari	شياري
Chivers	شيفرز
Churchill	تشرشل
Cicero	شيشرون
Clarendon	كلارندون

Colerdige	كولردج
Collier	كُولِيير
Collins	كولينز
Colombus	كولومبوس
Commynes	كومينز
Comte	كونت
Congreve	كونجريف
Constante de Rebecque	كونستانت دى ربيك
Cooper	كوبر
Coreggio	كورجيو
Corneille	كورنى
Cotton	كوتون
Courier	كوريير
Cousin	كوزان
Cowley	كولى
Cowper	كوبر
Crashaw	كراشو
Creuzer	كروزر
Croce	كروتشه
Cudworth	كودورث

D

Dahlmann	دالمان
Dal	دال
Dallas	دلاس
Dana	دانا
Dante	دانتی
Danzel	دانتسل
Darwin	داروین
Davies	دیفیز
De Bonald	دی بونالد
Decker	دکر
Defoe	دیفو
Delecluze	دلکلوز
Delille	دیلیل
Demosthenes	دیموستینس
De Quency	دی کوینسی
Derham	درهام
Der Zhavin	درجافین
De Sanctis	دی سنجتیس
Desbordes - Valmore	دسبورد – فالمور
Deschanel	دشانل

Dickens	ديكنز
Diderot	ديدرو
Dilthey	دلتاى
Dingelstedt	دنجلستت
Disraeli	دزرائيلى
Dobrolyubov	دوبروليوبوف
Dostoevsky	دوستويفسكى
Drake	دريك
Dryden	دريدن
Du Bellay	دو بللاى
Dumas	دوماس
Dunlop	دنلوب

E

Echtermeyer	اشترماير
Eckermann	اكرمان
Edgeworth	ادجورث
Eichendorff	أيشندورف
Eisenhower	أيزنهاور
Eliot, George	إليوت ، جورج
Eliot, Thomas Sterns	إليوت ، توماس ، سترنس
Elizabeth I	اليزابيث الأولى

Ellis	إليس
Emerson	أمرسون
Enfantin	إنفنتين
Engels	أنجلز
Erwin Von Steinbach	اروين فون شتينباخ
Euripides	يوريبيديس

F

Farquhar	فاركوهار
Fauriel	فوريل
Fenelon	فنلون
Feuerbach	فيورباخ
Fichte	فيشته
Fielding	فيلدنج
Fischart	فيشارت
Flaubert	فلوبير
Fletcher	فلتشر
Fontanes	فونتين
Fontenele	فونتنل
Ford	فورد
Forster	فورستر
Foscolo	فوسكولو

Fouqué	فوكيه
Fourier	فورييه
Fox	فوكس
Francis of Assisi	فرنسيس الأسيسى
Franz I.	فرانز الاول
Frederick The Great	فريدريك الاكبر
Freiligrath	فريليجراث
Freud	فرويد
Froissart	فروبسارت
Frye	فراى
Fuller	فولر
Furnivall	فورنيفول

G

Gans	جانس
Gautier	جوتييه
Gentz	جنتس
Geoffroy	جيوفروى
Gervinus	جرفينوس
Gessnen	جسنر
Gibbon	جيبون
Gifford	جيفورد

Ginguené	جنجوينى
Gioberti	جيوبرتى
Giotto	جيوتو
Girarldin	جيرالدين
Giudici	جويديسى
Godunov	جودونوف
Godwin	جودوين
Gorres	جويرس
Goschel	جوشل
Goethe	جوته
Gogol	جوجول
Goldoni	جولدونى
Goldsmith	جولدسميث
Goncharov	جونجاروف
Goncourt	جونكور
Gongora Y Argote	جونجورا ى أرجوتى
Gottfried	جوتفريت
Gotthelf	جوتلف
Gottsched	جوتشت
Gozzi	جوزى
Gravina	جرافينا

Gray	جراي
Greene	جرين
Greeneway	جرينواي
Greenough	جرينو
Greuze	جرويز
Griboedov	جريبودوف
Grigoriev	جريجوريف
Grillparzer	جريلبارتسر
Grimm	جريم
Grossi	جروسي
Grotius	جروتيوس
Grun	جرون
Gunderode	جوندروده
Gunther	جونتر
Guérin	جويرين
Guizot	جوزو
Gutzkow	جوتسكاو

H

Hallam	هالام
Hamilton	هاملتون
Handel	هاندل

Hardy	هاردی
Harkness	هارکنس
Hartley	هارتلی
Hazlitt	هازلت
Hebbel	هبل
Hegel	هیجل
Heiberg	هیبرك
Heine	هاینی
Heinse	هانیس
Hennequin	هنکوین
Herbart	هربارت
Herder	هردر
Herrick	هرك
Herwegh	هرفج
Herzen	هرزن
Hettner	هتنر
Heyne	هینه
Hinrichs	هینریش
Hitler	هتلر
Hitzig	هتینریج
Hobbes	هوبز

K

Kautsky	كوتسكى
Kean	كين
Keats	كيتس
Keller	كلر
Kemble	كمبل
Kleist	كليست
Klingemann	كلينجمان
Klopstock	كلوبشتوك
Kock	كوك
Korner	كورنر
Kyot	كيوت

L

Lacantius	لاكانتيوس
La Fontaine	لافونتين
La forge	لافورج
La Harpe	لاهارب
Lamartine	لامارتين
Lamb	لامب
Lamennais	لامينيه
Landor	لاندور
Landseer	لاندسير

Langer	لانجر
Lanier	لانير
La place	لابلاس
La prade	لابراد
La Rochefoucauld	لاروشفوكو
La sselle	لاسل
La sserre	لاسر
La Touche	لاتوش
Laube	لوبه
Leconte de Lisle	لاكونت دى ليل
Leibniz	ليبنتز
Lenin	لينين
Leonardo da Vinci	ليوناردو دافنشي
Leopardi	ليوباردى
Lermontov	لرمونتوف
Leroux	ليرو
Lesage	لوساج
Le Senne	لوسن
Lessing	لسّنج
Letourneur	لوتورنير
Levin	لفين

Lockhart	لوكهارت
Lomonosov	لومونوسوف
Longfellow	لونجفلو
Longinus	لونجينوس
Lope de vega	لوب دى بجا
Lorraine	لورين
Louis	لويس
Lowell	لوويل
Lucan	لوكان
Luther	لوثر

M

Macauly	ماكولى
Machiavelli	مكيافيللى
Mackenzie	ماكنزى
Macready	ماكريدى
Magnin	ماجنين
Maistre	مايستر
Malebranch	مالبرانش
Malherbe	مالرب
Mallarmé	مالارميه
Manzoni	مانتسونى
Marino	مارينو

Marlowe	مارلو
Marmontel	مارمونتل
Martial	مارتيال
Marvell	مارفل
Marx	ماركس
Mary	ماري
Massinger	ماسنجر
Manyard	مانيارد
Mazzini	ماتسينى
Mehring	مرنج
Meinecke	منيكه
Meleager	مليجر
Melville	ملفل
Menander	مناندر
Mendelssohn	مندلسون
Menendez	مناندز
Menzel	منتسل
Mérimeé	ميريميه
Metastasio	متاستاسيو
Michclangelo	ميكلأ نجلو
Michelet	ميشليه

Mickiewicz	میکفیتش
Middleton	مدلتون
Mikhailovsky	میخایلوفسکی
Miles	میلز
Mill	مل
Milnes	میلنز
Milton	ملتون
Mirabeau	میرابو
Morike	موریکه
Molé	مولیه
Moliere	مولییر
Montaigne	مونتینی
Montalembert	مونتا لمبرت
Montesquieu	منتسکیو
Monti	مونتي
Moore	مور
Morley	مورلی
Morris	موریس
Motherwell	مذرول
Müller	مولر
Mundt	مونت
Musset	موسیه

N

Napoleon Bonaparte	نابليون بونابرته
Nekrasov	نكراسوف
Nerval	نرفال
Newton	نيوتن
Niebuhr	نيبور
Nietzsche	نيتشة
Nikitenko	نيكيتنكو
Nisard	نيسار
Nodier	نودييه
Norton	نورتون
Novalis	نوفاليس
Novikov	نوفيكوف

O

Oegger	أوجر
Oehlenschlager	أولنشلاجر
O'Neddy	أوندى
Osgood	أوسجود
Ovid	أوفيد
Ozanam	أوزانام

P

Paley	بالى
Palgrave	بالجريف
Palladio	بالاديو
Parini	باريني
Paris	باريس
Parny	بارني
Pascal	باسكال
Paterculus	باتركولوس
Peacock	بيكوك
Pellico	بلليكو
Percy	برسى
Pericles	بركليز
Persius	برسيوس
Petitot	بيتيتو
Petronius	بترونيوس
Phaedrus	فايدروس
Phidias	فيدياس
Pindar	بندار
Pisarev	بيساريف
Pitt	بيت

Planche	بلانش
Platen	بلاتن
Platner	بلاتنر
Plata	أفلاطون
Plekhanov	بليخانوف
Plotinus	أفلوطين
Plutarch	بلوتارك
Poe	بو
Polybius	بوليبيوس
Pope	بوب
Potebnya	بوتبنيا
Poussin	بوسان
Prati	براتي
Prevost	بريفو
Price	برايس
Propertius	بروبرتيوس
Proust	بروست
Pugin	بوجين
Pushkin	بوشكين

Q

Quinault	كينو

Quinet	كينيه
Quintus	كينتوس

R

Raabe	راب
Rabelais	رابيليه
Racan	راكان
Rachel	راشيل
Racine	راسين
Radishchev	رادشيف
Rajna	راجنا
Ramsay	رامساي
Raphael	رفائيل
Rask	راسك
Reed	ريد
Reid	ريد
Rembrant	رمبرانت
Renan	رينان
Reni	ريني
Reynolds	رينولدز
Richardson	ريشاردسون
Richter	ريشتر

Sainte - Beauve	سانت - بوف
Saintsbury	سنتسبرى
Saint - Simon	سان - سيمون
Saint - Victor	سانت - فيكتور
Sales	سال
Samson	سامسون
Sand	صاند
Sandeau	ساندو
Santayana	سانتايانا
Saussure	سوسور
Scalvini	سكالفينى
Scarron	سكارون
Schelling	شلنج
Scherer	شرر
Schiller	شيلر
Schlegel	شلجل
Schopenhauer	شوبنهور
Schubarth	شوبارت
Schubert	شوبرت
Scott	سكوت
Scudery	سكودرى

Statius	ستاتيوس
Stendhal	ستندال
Sterne	سترن
Stewart	ستيوارت
Stifter	ستفتر
Strauss	ستروس
Sue	سو
Sulzer	سولتسر
Swedenborg	سويدنبورك
Swift	سويفت
Swinburne	سوينبرن
Szeliga	سزليجا

T

Tacitus	تاستيوس
Taine	تين
Talley	تالي
Tasso	تاسو
Taylor	تيلور
Temple	تمبل
Tenca	تنكا
Tennyson	تنيسون

Terence	ترنْس
Thackeray	ثاكرى
Theocritus	ثيوكريتوس
Thomas Aquinas	توما الأكوينى
Thomson	طومسون
Thoreau	ثورو
Thorpe	ثورب
Thorvaldsen	ثورفالدسن
Thucydides	ثيوسيديديس
Tibullus	تيبولوس
Ticknor	تيكنور
Tieck	تيْك
Tintoretto	تينتورتّو
Tiraboschi	تيرابوتشى
Titian	تيتيان
Tolstoy	تولستوى
Tommaseo	توماسيو
Trahndorff	تراندورف
Tredyakovsky	ترديا كوفسكى
Turgenev	ترجنيف
Turner	ترْنر

U

Uhland	أولاند
Ulrici	أولريتشى

V

Valery	فاليرى
Vanbrugh	فانبرو
Varnhagen Von Ense	فارناجن فون إنْسَه
Vega Carpio	فيجا كاربيو
Veltman	فلتمان
Veronese	فيرونيس
Very	فرى
Veselovsky	فسلوفسكى
Veyrat	فيرات
Viau	فيو
Vico	فيكو
Vigny	فينى
Villehardouin	فيلاردوين
Villemain	فيلمان
Villon	فيلون
Vinet	فينت
Virgil	فرجيل

Vischer	فيشر
Volland	فولاند
Voltaire	فولتير
Voss	فوس
Vyazemsky	فيازمسكى

W

Waller	وولر
Walpole	والبول
Walther	فالتر
Warton	وورتون
Washington	واشنطن
Watt	وات
Webster	وبستر
Welby	ولباى
Werner	فرنر
Whistler	ويستلر
White	هوايت
Whitman	ويتمان
Wieland	فيلاند
Wienbarg	فينبارك
Wilde	وايلد

Wilkin	ويلكين
Wilson	ويلسون
Winckelmann	فنكلمان
Wolfram	فولفرام
Wordsworth	وردزورث
Wren	رن
Wright	رايت
Wycherley	ويتشرلي

Z

Zhukovsky	زوكوفسكي
Zimmer man	زيمرمان
Zola	زولا
Zychlinski	زيتشلينسكي

المشروع القومي للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضري
ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودي	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفي عبد الوهاب / فاروق القاضي / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوي
الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
تجلي الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوي	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجي / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

لأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
ظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
إحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
"د الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
لإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
صائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ا بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
للهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
عد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
لتراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
لإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
لف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
سار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوييا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
لعلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
"ى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
ناتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
لعالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمي	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيميونوفا	ت : حسن بيومي
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي
مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
وسم السيف	ميجل دي ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	ت : عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : د. أشرف علي دعدور
صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
حروب المياه
الأدب المقارن
راية التمرد
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
الفجر الكاذب
الشعر الأمريكى المعاصر
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
الشرق يصعد ثانية
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
ثقافة العولمة
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
حيث تلتقى الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
التحليل الموسيقى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليونانى الحديث

بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
مصر القديمة التاريخ الاجتماعى
الخوف من المرايا
النساء فى العالم النامى
المرأة و الجريمة
غرفة تخص المرء وحده
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
جان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع
الاحتجاج الهادئ
المرأة والجنوسة فى الإسلام
درية شفيق (امرأة مختلفة)

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٤٢٦ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 090 - 4)



HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER EIGHTEENTH CENTURY

RENÉ WELLEK



يحدد الناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبى بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لـها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخيـة ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفيًا ، فالأدب قـائم على الإلهام والخـيال . ومن هنا يجب أن يبحـث النقد عن النظرية الأدبية التى تلهم العمل الأدبى .

وكـتـاب رينيـه ويليك «تاريخ النقـد الأدبى الحـديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذى يقع فى ثمانية مجلدات ، واستغـرق تأليفه سبعة وثلاثين عاما ، يتـابع رحلة النقد الأدبى فى تشابكاته مع علم الجمـال والفلسفة ، بحثًـا عن النظرية الأدبية ، وغـير غافل عن التطبـيقات النقـدية . وسوف تصـدر الترجـمة العـربية الكامـلة فى ثمانيـة مجلدات هى : (١) أواخـر القرن الثـامن عشـر ، (٢) العـصر الرومانـسى ، (٣) عصـر التـحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عـشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) . (٦) النقـد الأمـريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقـد الألمانى والروسى وأوربا الشـرقـيـة (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقـد الفـرنـسى والإيطالى والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

